شوقي ضيف

سيرة وتحية

إشراف وتقديم

دكتور طه وادى



دار المعارف

شوقي ضيف

سيرة وتحية

دراسات في الأدب والنقد واللغة

بقلم مجموعة من أساتذة الجامعات العربية

إشراف وتقديم

دكتور طه وادي



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

هذا الكتابُ.. وذلك الرَّجلُ

﴿يرفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ، وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ، وَاللهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾

(سورة المجادلة: آية ١١)

* * *

هذا الكتاب - شوقى ضيف: سيرة وتحية - كتابٌ تذكارى ومُجلَّد وثائقى عن أستاذنا الجليل.. أستاذ الأساتذة.. وكبير العلماء، وهو كتابٌ يؤكد وفاء جيلٍ من دارسى الأدب العربى، نحو أستاذ عظيم المكانة، جليلِ القامة، وهب حياته كلها للبحث والدرس، والعلم والتعليم، غيرَ مُتطلعٍ إلى منصبٍ أو طالبٍ لعرض من أعْراض الدنيا. إن الحديث عن شوقى ضيف.. حديثٌ عن رجل كالسيْف، صوّر بسيرته، وشكّل بمسيرته، مثلاً أعلى يُحتذى، وقدوةً حسنة بها يُهتدى، ولمثل ذلك فليعمل العاملون، وليتنافس المتنافسون !!.

وقد نشأتْ فكرةُ تكريم الأستاذ وإصدار هذا الكتاب عنه، فى إطار القسم الذى تعلّم فيه.. وعلَّم - قسم اللغة العربية فى كلية الآداب، جامعة القاهرة - حين بلغ - أطال الله عمره - سنَّ السبعين. وقد تحمّستُ - بصفة شخصية - لهذا المشروع الجليل، وقد لقيتِ الدعوةُ - للمشاركة فى الكتاب - قبولاً حسنًا لدى كل من يعرفه عن قرب أو بُعد،، ممن عاصره أو تتلمذ عليه. وقد وصلتْ إلىّ - خلال أربع سنوات - أبحاثٌ متنوعة ودراساتٌ عَدِيدة، يصعب جمعها بيْن دفتىْ مُجلد واحد؛ لذلك آثرتُ - فى القسم الأول - نشر كل ما كتب من مقالات ودراسات حول سيرة الأستاذ، ومجالات تراثه، وتقويم أعماله، أما القسم الثانى - الذى يضُّم البحوث المهداة إليه - فقد وردتْ فيه بحوث كثيرة وأعمال مُطوَّلة، لدرجة أن بعضها كاد يُشكِّل - من حيث الكمّ والكيف - كتابًا مستقلاً. وخشية تضخم حجم الكتاب أوْ نشْرِه فى جزءيْن مُنفصليْن، اضطررتُ إلى انتخاب نماذجَ مختلفةٍ من تلك البحوث المهداة، تكون قريبة - إلى حد كبير - من المجالات التى تدور فيها دراساته، وتتشعبُ إليها مؤلفاته، هذا من ناحية.. ومن ناحية أخرى تكون دالة على جهود الباحثين، الذين تلقوا العلم على يديْه فى مختلف الأقطار والمعاهد.

وبناءً على هذا الاختيار الصعب أقدمُ شديدَ أسفى، وخالص اعتذارى، إلى من لم تُنشر أبحاثُهم من الزملاء والأصدقاء، كما أُعبِّر لهم.. ولمن نُشرتْ دراساتهم عن عظيم تقديرى وعاطر ثنائى، لحرصهم على المشاركة فى الكتابة، والإسهام فى تكريم الأستاذ، وفاءً لما يؤمنون به من قيم، والتزامًا بما يصدرون عنه من مبادىء.

* * *

هذا فيما يتصل بالكتاب.. أما أستاذنا الجليل شوقى ضيف، فلا أدري حين أتحدّثُ عنه: من أين أبدأ.. وكيف أتحدّث.. وماذا يمكن أن أقول.. ؟!! إن شوقى ضيف نموذجٌ إنسانى فريد، ومثال علميّ رصين، فهو مجموعة من الخلال الحميدة، والصفات العلمية الجادة، التى يندر أن تتحقق - مجتمعةً - فى واحد من البشر، إن فضائله الأخلاقية جديرة بأن تملأ قلب كل من يعرفه محبةً وتقديرًا.. وإعزازًا وتوقيرًا، أما ذلك الرجل العالم فهو مدرسةٌ فى إهاب دارس، وأمةٌ فى رداء فرد، فقد ألَّفَ فى أكثر من ميدان، ورادَ أكثر من مجال، فشملتْ كُتبه ودراساتُه وبحوثُه مجالاتٍ عدة، مثل: التفسير القرآنى.. وتحقيق التراث.. وكتابة السيرة.. والأدب الشعبى.. واللغة والنحو.. والبلاغة والنقد، ثم يأتى قبل ذلك كله جهودُه الرائدةُ والرائعةُ فى الكتابة عن الأدب العربيّ: شعره ونثره، قديمه وحديثه، إذْ رسم - بعبقريّة واقتدار - خريطةً أدبيةً شاملةً لكل مراحل تاريخ الأدب العربى، منذُ العصر الجاهلى حتى اليوم، ذلك الأدب الخالد، الذى يعدُّ أطول الآداب الإنسانية عمرًا، وأغزرها مادة، وأثراها قِيما، ولسوف تظل مسيرة ذلك الأدب العربى مستمرةً ومطردةً - بإذن الله - لأن أدبنا مرتبط بلغتنا، ولغتنا مرتبطة بكتاب الله وسنة رسوله !!. وبقدر ما كان أدبُنا الخالد بحْرًا متدفّقًا بغير ضفاف.. فقد كان أستاذنا ملاّحًا ماهرًا فى إطار علماء عصره وكتّاب جيله.

ومما هو جديرٌ بالذكر أن جهود الأستاذ ليستْ فيها ألَّف وكتبَ فحسب، لكنها ممتدّةٌ أيضًا.. ومتصلة.. ومتواصلة فى آلافٍ من الطلاّب، الذين جلسوا أمامَه مجلسَ التلميذ من الأستاذ، وفى ملايين الدارسين والمثقفين، الذين تعلموا على ما كتب فى فروع العلوم

الأدبية والنقدية واللغوية، وفى مئاتٍ من الأساتذة والباحثين، الذين أشرف على دراساتهم العليا، أو شارك فى مناقشة رسائلهم الجامعية، أو أسهم فى فحص نتاجهم العلمى خلال مراحل ترقّيهم فى سُلّم العمل الجامعى، ناهيك بجهوده فى التدريس زائرًا فى جامعات مختلفة، بالإضافة إلى أعماله المخلصة الجادة فى مجمع اللغة العربية بالقاهرة، وفى غيره من المجامع العلمية العربية.

وخلاصةُ القولِ - حتى لا أَحُولَ بين القارئ والكتاب - إن هذا العمل - الذى نقدمه اليوم تحيةً لأستاذنا.. ورمزًا لوفائنا، هو - فى الحقيقة - بطاقة مودّةٍ.. ووسامُ تقديرٍ، يُضاف إلى ما حازه من قلائد التقدير وآيات العرفان فى مصر، والعالم العربى، وفى كل مكان يُدَرّسُ فيه الأدب العربى.. واللغة العربية.

وأخيرًا.. ندعو الله - مخلصين - أن يمدَّ فى عمره.. وينفعنا بعلمه.. ويَهبَ لنا مثل خلقه.. ويوفقنا للقيام ببعض ما عمله.. ويُعيننا على المضىّ فى طريقٍ صعْبٍ وطويلٍ سلمُه.. ويوفقنا لنكون خيْر وأَوْفَى خلفٍ، لأعظم وأفضل سلفٍ، إنه على كل شىء قدير.. وهو نعم المولى ونعم النصير... !!.

الدقّى: ١٢ ربيع أول ١٤١١ هـ
أول أكتوبر ١٩٩٠

ا. د. طه عمران وادى
أستاذ الأدب والنقد الحديث
كلية الآداب - جامعة القاهرة

القسم الأول

دراسات
عن شوقي ضيف

شَوْقِى ضَيْف
سيرة عالم... ومسيرة إنسان

د. طه وادى

(١)

شوقى ضيف عالم موسوعى جليل، وأستاذ جامعى رصين، يندر أن تجد مثيلاً له فى جيله: عطاء وثراء وحسن خلق، ولا تعود أهميته إلى كثرة ما أَلَّفَ فحسب، بل إنه أيضًا أستاذ لأجيالٍ مختلفة من أساتذة الأدب واللغة، على امتداد الوطن العربى كله، ومن لم يتتلمذ على يديْه تلمذة مباشرة فى قاعات الدرس ورسائل البحث، فقد تتلمذ على كتبه ودراساته - التى تكاد تستوعب معظم مجالات التراث العربى: فى إطار الدراسات الأدبية واللغوية والبلاغية، والنقدية والإسلامية وتحقيق التراث.

وقد ولد أحمد شوقى بن الشيخ عبد السلام ضيف فى قرية «أولاد حمام» - التى تقع بالقرب من شاطىء بحيرة المنزلة، التابعة لمحافظة دمياط سنة ١٩١٠ - لأبويْن فرحا به فرحًا كبيرًا لأنهما رُزِقَا ولديْن قبله، لكن الموت اختطفهما سريعًا. «ولعل ذلك ما جعل أمه تبالغ فى رعايتها له، وعطفها عليه عطفًا لم يبرح ذاكرته يوما»[١]، وكان أبوه الشيخ عبد السلام ضيف «قد أتم مرحلة التعليم الأزهرى فى دمياط، لكنه عزف عن أن يتقلد وظيفة من وظائف رجال الدين، فعاد إلى قريته قبيل اقترانه مكتفيًا بمزرعة صغيرة (ورثها عن أبيه) تعوله هو وأسرته. وكان (الطفل) يرى أباه كل صباح يقرأ شيئًا من كتاب الله، وبعض الأوراد فى كتاب «دلائل الخيرات». وكان الأب سمح النفس محبوبًا من أهل القرية لا لدروسه الدينية فحسب، ولكن أيضا لسعيه لهم، بقدر ما يستطيع فى قضاء مصالحهم»[٢].

---

(١) شوقى ضيف: معى، ط. دار المعارف، ١٩٨١، ص ١٣.
(٢) المصدر السابق ص ١٤.

وسط جمال الطبيعة ويُسر الأسرة، نشأ «أحمد شوقى» فى جوّ يحترم تقاليد الريف، ويقدّس المشاعر الدينية، وقبل أن أستطرد فى تصوير حياة أستاذنا الجليل أتوقف عند حادثة فقد عينه اليُسرى، حيث «فقد عينه وهو فى المهد، فلم يذهب به أبوه إلى طبيب عيون، إذ لم يكن فى دمياط طبيب عيون، فذهب به إلى طبيب، كان يذهب إليه كثيرون من أهل القرية لفحص جميع أمراضهم، وكان على هذا الطبيب - حين رأى عين الصبىّ الرمداءَ أو المريضة، وأن سحابة هبطت عليها - أن ينصح أباه باستشارة طبيب عيون، لكنه بدلاً من ذلك أجرى للصبى عملية فى عينه، وظن الأب أنها نجحت وهى لم تنجح، فقد ظلت السحابة تحجب نظر العين، وفقد الصبى عينه اليسرى إلا بصيصًا ضئيلاً»[1].

وقد أدت هذه الحادثة إلى ضعف إحدى عينيه وهو صبى فى المهد.. ومع ذلك فقد واصل رحلة علمية شاقة، تنوء بإنجازها أمة من الناس، وأشهدُ أنى خبَرت أستاذى وعاشرته حوالى ثلث قرن، لكنى لم ألحظْ على عينه هذه الملاحظة إلى أن قرأت عنها فى سيرته، وكان هذا سببًا يضاعف من احترام الرجل، ويزيد من الإعجاب بصبره ومثابرته.

وقد التحق فى السادسة من عمره بالمدرسة «الأولية» بالقرية «وبينما كان يخطو إلى التاسعة ترك أبوه القرية واتخذ دمياط دار مقام له، وكانت أمنية أبويه أن يصبح «شوقى» شيخًا، وكانا يرددان على سمعه أنهما وهباه للعلم، وكلمة العلم عندهما إنما تعنى العلم الدينى، الذى يحمله فى صدورهم شيوخ الأزهر الشريف، ولذلك لم يتردد أبوه فى أن يدخله كتّابًا يحفظ فيه القرآن الكريم»[2].

وبعد أن حفظ القرآن الكريم على «مقرىء جامع البحر» بدمياط.. التحق الصبى بالمعهد الدينى سنة ١٩٢٠، وقد وصف صاحب السيرة حياته بتفصيل واضح فى كتاب «معى» خلال هذه المرحلة، حيث بدأ يقرأ الصحف اليومية، ويتابع أخبار السياسة والأدب، وبدأ يتعرّف - من خلال الصحف - على طه حسين، ومحمد حسين هيكل، وعباس محمود العقاد، ومصطفى صادق الرافعى، وعلى عبد الرازق. ومما يلفت النظر - وهو لا يزال تلميذًا فى معهد دمياط الابتدائى - أنه ألّف كتابًا فى النحو، يُعَدُّ تلخيصًا لكتاب «قطر الندى» لابن هشام المصرى، «وربما كان هذا الكتاب هو الذى ألقى فى وعى الفتى مبكرًا حاجة النحو الخاص بالناشئة إلى التيسير والتبسيط، مما جعله فيما بعد ينشط للوفاء بهذه الحاجة»[3]، ومن المعروف أن أستاذنا شوقى ضيف برغم تخصصه فى مجال الدراسات الأدبية فقد اهتم بالتأليف فى النحو أيضًا، حيث

---

(١) المصدر السابق ص ٢٩.

(٢) معى ص ٤٠.

(٣) المصدر السابق ص ٥٩.

ألف فيه: أربعة كتب مهمة هى: الردّ على النحاة – المدارس النحوية – تجديد النحو – تيسير النحو قديمًا وحديثًا مع نهج تجديده.

(٢)

وفى صيف ١٩٢٦ أنهى دراسته الابتدائية بدمياط، ثم انتقل إلى معهد الزقازيق الثانوى، ليكمل دراسته الأزهريّة. وكانت هذه أول غُربة له بعيدًا عن أبويه وأسرته... ومن عجب أن حياء الرجل لا يفارقه حتّى وهو يكتب سيرته، لذلك نجده بدلاً من أن يعبّر عن مشاعر الغربة فى الزقازيق، يمضى ليحدثنا عن أمور سياسية وثقافية عامة، مثل الحديث عن أزمة كتاب «فى الشعر الجاهلى» لطه حسين (١٩٢٦)، ومبايعة أحمد شوقى (١٩٢٧) بإمارة الشعر، واستقالة وزارة عدلى يكن سنة (١٩٢٧).. ثم وفاة سعد زغلول، ثم وضع حجر الأساس للجامعة المصرية (جامعة القاهرة الآن) فى فبراير (١٩٢٨)، وهنا أود أن أشير إلى سمة مهمة من سمات ذلك الرجل العظيم.. وهى **الحياء الشديد**، المقترن بعفة القلب واليد واللسان، لذلك لم يشترك – طوال عمره – فى أية خصومة، ولم يتدخّل فى أية عداوة، ولم يسع – أبدًا – بنميمة، ولم تتطرق إليه يومًا ريبة، وقد رأيتُ خصوماتٍ وخلافاتٍ كثيرة، كان الرجل على مرمى حجر منها، لكنه ظل محافظًا على حياده المهذّب، يشكو إليه هذا أو ذاك من المتخاصمين، فلا ينقل كلمة ولا يشعل فتنة، وإنما يسعى إلى الصلح والإصلاح ما استطاع إليهما سبيلاً، لذلك ظلّ الأستاذ الإنسان **محايدًا وموضع ثقة** كل زملائه وتلاميذه، وكان فى رأيه لا يصدر عن هوى، وفى مسيرته لم يحاول قط أن يأخذ حقًّا ليس له، يؤكد ذلك أيضًا أنى درستُ الأدب العربى القديم على يديْه طوال ثلاث سنوات، لم يتخلف فيها يومًا، ولم يفلت منه زمام الدرس، فيحكى طرفة أو نادرة أو يستطرد ليتحدّث عن ذاته أو بعض مواقف حياته.

وبعد أن أنهى تعليمه فى معهد الزقازيق الثانوى فكّر فى الالتحاق بدار العلوم، وترك الطريق الذى اختاره أبواه – طريق التعليم الدينى فى الأزهر، وكانت لدار العلوم مدرسة ثانوية بالقاهرة تُسمّى «التجهيزية»، التى تعدّ الطلاب للالتحاق بها، وكان ذلك فى العام الدراسى ١٩٢٨/١٩٢٩، ومنذ ذلك العام ترك الزىّ الأزهرى إلى الزى الأفرنجى، وهذا التحول فى الزى **رمزٌ لتحولات فكرية وعلمية** فى حياته، وكان ذلك إرهاصًا لتحوله من التعليم الأزهرى القديم إلى التعليم الجامعى الحديث فى كلية الآداب، وقبيْل آخر العام الدراسى الثانى والأخير فى «التجهيزية» سنة ١٩٣٠، علم أن «كلية الآداب ستفتح أبواب قسم اللغة العربية لقبول طائفة من خريجى «التجهيزية»، وطائفة من حملة الثانوية الأزهرية ليكملوا دراستهم فيه، إذ رأى طه حسين –عميد الكلية– وزملاؤه أن يُتيحوا لمجموعة ممن حفظوا القرآن الكريم

واستظهروه فى صباهم، ثم درسوا العلوم الدينية وعلوم العربية فى شىء من التوسع أن يتابعوا الدراسة فى القسم»[1].

(٣)

وفى العام الدارسى ١٩٣٠/ ١٩٣١ التحق بالسنة الأولى بقسم اللغة العربية فى كلية آداب القاهرة، وبدأ يدرس بجوار علوم العربية: الإنجليزية (لغة أجنبية أولى). والفرنسية (لغة ثانية)، وكان يدرّسهما مدرسون أجانب من مدرسى أقسام اللغات الأجنبية بالكلية، «وكان تعلّم الإنجليزية أسهل عليه من تعلم الفرنسية لصعوبة نبراتها وكثرة الحروف الصامتة فى كلماتها».

وقد تتلمذ - فى كلية الآداب - على أيدى مجموعة من الأساتذة الأفاضل الذين كانوا يدرّسون فى ذلكم القسم العريق - قسم اللغة العربية - وهم: دكتور طه حسين - الأستاذ أحمد أمين - الأستاذ إبراهيم مصطفى - الشيخ أمين الخولى - الشيخ أحمد الإسكندرى - دكتور عبد الوهاب عزام.

وقد نشر - فى مجلة «الرسالة» سنة ١٩٣٤ - أول مقالٍ له حول «الوضوح والغموض فى الشعر»،، وهكذا بدأ العالم الشاب يخطو أولى خطوات مسيرته العلمية عن طريق بعض المقالات، التى كان ينشرها فى مجلة «الرسالة»، وكان يرأس تحريرها حينئذ أستاذه أحمد أمين، وحول ذلك يقول «وكان عجب الفتى شديدًا حين عاد إلى هذه المقالات فى سنّ متأخرة، ليرى بواكير كتاباته، إذ رآها بنفس الصورة التى يكتب بها حين علتْ سنّه: صورة الأسلوب الرصين، الذى يعنى صاحبه فيه باختيار الألفاظ، وحُسن موقعها فى الأسماع، مع اهتمام من حين إلى حين بالصور والأخيلة، يريد أن يجعلها أسلوبًا سائغًا. وكان يظن أن رصانة أسلوبه أتته - بمرّ الزمن - من قراءاته الكثيرة فيما بعد للجاحظ، وإعجابه بروعة أسلوبه، ويبدو حقًّا ما قاله بعض النقاد الفرنسيين من أن الأسلوب هو الشخص، وأنه يوجد معه حين يمسك بالقلم حتى الأنفاس الأخيرة»[2].

وهكذا يضع ذلك الأستاذ الجليل أيدينا على سمة من أهم سماته الأسلوبية، وهى **العناية بجمال التركيب اللغوى.** إن الدراسة الأدبية غير الأدب ذاته، ومع ذلك ينبغى أن يكون دارس الأدب، وناقده متأثرًا إلى حدٍّ كبير بطبيعة المادة الأدبية التى يدْرسها ويحلل عناصرها، وهذه الخاصية الأسلوبية نلمسها عند كل من تصدّى لدراسة الظاهرة الأدبية، منذ محمد بن سلّام الجُمَحِى وانتهاءً بطه حسين، والتدليل على هذه السمة عند شوقى ضيف قد يحتاج إلى دراسة

(١) كتاب «معى» ص ١٠٢.
(٢) معى ص ١١٠.

خاصة، ومع ذلك نكتفى للتدليل عليها بهذه الفقرة من كتابه «التطور والتجديد فى الشعر الأموى» الذى يعدّ من أهم دراساته الأدبية، وقد صدرتْ طبعته الأولى سنة ١٩٥١، حيث يقول محللاً طبيعة «النقائض الشعرية» بين جرير والفرزدق: «ليست النقائض إذن أهاجى بالمعنى القديم، الذى كان يفهمه العرب فى الجاهلية للهجاء، وإنما هى مناظرات أدبية أوجدتها ظروف عقلية، وأخرى اجتماعية لعصر بنى أمية، ولعلّ من الطريف أنها اقترنتْ عند جرير والفرزدق بمسألة شكلية نلاحظها فى مناظراتنا الحديثة، فنحن إذا تساءلنا أين كان يقف جرير فى مناظراته مع الفرزدق، كان الجواب الطبيعى أنه يقف فى صفوف قومه تميم، فإنْ أبى تميمًا كان عليه أن ألاَّ يقف فى صفوف خصومها، ولكن الذى حدث فعلاً أن جريرًا لم يقف دائمًا فى صفوف تميم، ولا فى صفوف أنصارها ممن كانتْ تعاهدهم فى الجاهلية والإسلام، مثل قبيلة كلب، وإنما وقف فى الصفوف المقابلة مع خصومها وأعدائها: صفوف قيس وفروعها وغصونها، وطبعًا كان ينصر قومه كُلَيْبًا أمام عشيرة الفرزدق مجاشع، غير أنه كان يدافع أيضًا عن قيس ضد دفاع الفرزدق عن تميم، بالضبط كما يقف المناظر فى عصرنا الحديث، ليدافع عن وجهة نظر معينة فى موضوع من الموضوعات، وليس من الضرورى أن يكون مؤمنًا بها، بل قد يكون من خصومها، ويأتى به من أعدوا المناظرة للإغراب على الناس وجمهور النظّارة.

وعلى هذا النمط جلبت قيس جريرًا ليذود عنها أمام الفرزدق وتميم، فتمّت بذلك صورة بعض مناظراتنا الحديثة، حين يدخل شخص فى مناظرة وهو غير مقتنع بفكرة من الأفكار، فيوضع للدفاع عنها، وبذلك تصبح المسألة لعبة عقلية لا أقلّ ولا أكثر، يُراد بها تسلية السامعين، والمران على الجدل والحوار والمسائل أيًا كان الوضع وأيا كانت الغاية.

ألسنا إذن فى نقائض جرير والفرزدق بإزاء مناظرات أدبية حقيقية؟ فهذا جرير يقف فى المربد، ليدافع عن قيس، وما عهدنا فى الجاهلية ولا فى الإسلام شخصًا يتنازل هذا التنازل عن قبيلته، ويلحق بقبيلة أخرى يتعصّب لها، ويتشيّع لأهلها وأبنائها على ما يتشيع ويتعصب جرير لقيس أعداء تميم فى الجاهلية والإسلام»(١).

وعلى هذا النحو من إشراق العبارة ووضوح المنطق وجلاء الفكرة، كان أستاذنا يكتب دراساته، ويعرض أفكاره، ويحلل الظواهر الأدبية التى يكتب عنها.

وقد أمضى الطالب شوقى ضيف فى قسم اللغة العربية أربع سنوات (١٩٣١-١٩٣٥)، كان خلالها مثال الطالب الجاد الملتزم، وقد لفت نظر أساتذته مع اختلاف تخصصاتهم ومدارسهم الفكرية، واتجاهاتهم النقدية ومساهماتهم فى حركة المجتمع، وهم: طه حسين، وأحمد أمين،

---

(١) شوقى ضيف: التطور والتجديد فى الشعر الأموى.
ط. دار المعارف - القاهرة، السابعة، ١٩٨١، ص١٨٧.

ومصطفى عبد الرازق، وإبراهيم مصطفى، وأمين الخولى، وأحمد الإسكندرى، وعبد الوهاب عزّام. كما أظهر تفوقًا فى دراسة المواد غير التخصصية وفى دراسة اللغات الأجنبية، لذلك صار أول دفعته فى التخرّج، ونال شهادة الليسانس بامتياز سنة ١٩٣٥.

(٤)

وقد عُيّن بعد تخرجه فى وظيفة «محرر» بمجمع اللغة العربية، وفى سنة (١٩٣٦) عيّن معيدًا بالقسم، حيث «كان طه حسين قد انتخب عميدًا لكلية الآداب، ورأى أن تأخذ الكلية بنظام المعيدين لأول مرة فى تاريخها الجامعى»[1].

ومنذ ذلك التاريخ (١٩٣٦) لا يزال الرجل - أطال الله عمره - ينهض بمهمة التدريس فى قسم اللغة العربية، وفى سنة ١٩٣٩ نال درجة **الماجستير**، وكان موضوعها «النقد الأدبى فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى»، وساعده هذا الموضوع الخصب عَلَى أن يُسيطر - منذ وقت مبكر فى حياته الجامعية - بقوة واتساع على المادة الأدبية، والنقدية الخاصة بأعلام الشعر العربى القديم، منذ العصر الجاهلى حتى القرن الثالث الهجرى، وقد أعدّ الرسالة بإشراف الأستاذ أحمد أمين. وفى تقديرى أن **أحمد أمين لعب دورًا كبيرًا فى تشكيل المنظور الفكرى الذى يكتب من خلاله شوقى ضيف**، فقد ذكرتُ من قبل أنه نشر مقالاته الأولى (سنة ١٩٣٤) فى مجلة «الرسالة». ولا شك أن الأستاذ كان يراجعها لتلميذه، ويناقشه فيها، فقد كان أحمد أمين فى ذلك الوقت، شخصية أدبية كبيرة لا فى قسم اللغة العربية، وكلية الآداب، - التى تولّى عمادتها - فحسب، بل فى الحياة الثقافية بصفة عامة، ثم جاءت التلمذة الحقيقية المباشرة من خلال رسالة الماجستير، ونظنُّ ظنًا لا يبعد عن اليقين أن أحمد أمين ترك بصمات فكرية واضحة فى شوقى ضيف، والذى لا ريب فيه أن التلميذ حينما كتب سلسلة كتب «تاريخ الأدب» فيما بعد، كان يجارى أستاذه، الذى سبق أن كتب «تاريخ الإسلام» فى: فجر الإسلام وضحى الإسلام وظهر الإسلام، وربما كانت هذه الناحية - ناحية التأثير والتأثر بين أحمد أمين وشوقى ضيف حقيقة جديدة، تستحق وقفة خاصة عند من سوف يتوقفون فيما بعد، ليتحدثوا بالتفصيل عن منهج شوقى ضيف الأدبى، ومنظوره النقدى وتكوينه الفكرى.

وفى سنة ١٩٤٢ نال درجة **الدكتوراه** بمرتبة الشرف الممتازة (الأولى)، وكان موضوعها «الفن ومذاهبه فى الشعر العربى»، وكان المشرف عليه فى هذه الرسالة الثانية (الدكتوراه) أستاذه الثانى الدكتور **طه حسين** الذى قال فى تقدمة الرسالة:

---

(١) معى، ص ١٢٣.

«إنى لسعيد بأن أقدم إلى القراء آية على أن فى الشباب الجامعيين من يعملون مخلصين للعلم والدرس، وعلى أن فى الشيوخ الوادعين النابهين[1]، من يمنحون هؤلاء الشباب ودّهم وحبهم، سواء أعرفهم أم لم يعرفهم، لأنهم يفكرون فى مصر وفى ثقافتها، التى تُحيى ماضيها، وتفتح الطريق لمستقبلها الباسم أكثر مما يفكّرون فى أنفسهم.

وإذا كنت حريصًا على أن أقول شيئًا فى هذه التقدمة فإنما هو:

تسجيل الشكر الخالص للجامعة، التى أنتجت الدكتور شوقى، وللدكتور شوقى الذى أنتج هذه الرسالة..».

وفى سنة ١٩٤٥ تزوج من السيدة الفاضلة **أم عاصم**، وهى كريمة مُرَبٍّ فاضل، وكانت تلميذته فى كلية الآداب، وقد أنجبتْ له طفلين هما عاصم ورندة، اللذان صارا فيها بعد: الدكتور عاصم، الأستاذ فى كلية هندسة القاهرة، والطبيبة الدكتورة رندة المدرسة فى كلية طب القاهرة.

(٥)

لم تتوقف جهود الأستاذ المعلم - شوقى ضيف - عند التأليف والتحقيق فحسب، وإنما تتلمذ عليه **مجموعة من الأساتذة**، يعدّون اليوم من أهم أعلام الدراسة الأدبية فى كل الجامعات العربية..، ومن أهمهم:

١ - **فى مصر**: يوسف خليف - أحمد كمال زكى - سيد حنفى حسنين - النعمان القاضى - شوقى رياض - صابر أبوالسعود - عبدالحكيم راضى - عبدالرازق أبوزيد - عبدالله التطاوى - مىّ يوسف خليف.

٢ - **فى فلسطين**: إحسان عباس - محمد يوسف نجم.

٣ - **فى سوريا**: أحمد راتب النفاخ - إحسان النصّ - مازن المبارك - شاكر الفحام - عصام قصبجى.

٤ - **فى الأردن**: ناصر الدين الأسد - حسين عطوان - عصمة عبد الله غوشة.

٥ - **فى العراق**: أحمد عبد الستار الجوارى - نورى حمّودى القيسى - محسن غياض.

٦ - **فى السودان**: محمد فوزى مصطفى.

هؤلاء بعض الأعلام الذين واصلوا دراساتهم العليا، على يدى شوقى ضيف، ويصعب - إن

(١) المقصود عبدالعزيز فهمى باشا، الذى كان عضوًا فى مجمع اللغة العربية، ونشر الكتاب على نفقته.

لم يكن يستحيل - حصر أولئك الذين جلسوا منه مجلس الطالب فى قاعات الدرس، وأولئك الذين ناقش رسائلهم الجامعية، أو شارك فى ترقياتهم العلمية، إن شوقى ضيف باختصار شديد: **أستاذ معظم أساتذة الأدب واللغة فى الوطن العربى كله،** ولا نغالى إذا قلنا إن الذين فاتتهم التلمذة المباشرة على يديه الكريمتين، لم يفلتوا من التتلمذ والدرس على كتبه ومؤلفاته، إنه باختصار متواضع أستاذ كل من يدرّس، أو يدْرُس الأدب العربى، فى كل مكان من أرجاء المعمورة، تتردد فيه أصداء لغة الضاد وآدابها.

(٦)

ظل شوقى ضيف حريصًا على وظيفته «عضو هيئة تدريس» فى قسم اللغة العربية، بل إنه رفض سنة ١٩٥٣ أن ينتقل إلى وظيفة دبلوماسية فى وزارة الخارجية، وآثر أن يبقى فى عمله إلى أن صار أستاذًا سنة ١٩٥٦، والوظيفة الوحيدة التى قبلها، هى رئاسة مجلس القسم فى المدة من سنة ١٩٦٨ إلى ١٩٧١، وإذا كان شوقى ضيف عزوفًا عن المناصب العامة، فإن مؤلفاته العلمية وسيرته العطرة، قد رشحاه ليكون عضوًا فى هيئات علمية كثيرة داخل مصر وخارجها.. ومن أهمها:

- عضو مجمع اللغة العربية بالقاهرة.
- عضو المجالس القومية المتخصصة بالقاهرة.
- عضو المجمع العلمى المصرى.
- عضو شرف فى المجمع اللغوى الأردنى.

كذلك نال سيادته الجوائز العلمية التالية:

- جائزة مجمع اللغة العربية سنة ١٩٤٧.
- جائزة الدولة التشجيعية فى الآداب سنة ١٩٥٥ عن كتاب «شوقى شاعر العصر الحديث».
- جائزة الدولة التقديرية فى الآداب سنة ١٩٧٩.
- جائزة الملك فيصل العالمية للأدب العربى سنة ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.

(٧)

قائمة ببليوجرافية.. تاريخيَّة
بمؤلفات أ. د. شوقى ضيف

١ - **الفن ومذاهبه فى الشعر العربى**

ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٣.

٢ - **الفن ومذاهبه فى النثر العربى**

ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٦.

٣ - **تحقيق «الرد على النحاة»: لابن مضاء القرطبى**

ط. دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٤٧.

٤ - **رسائل الصاحب بن عبّاد (بالاشتراك)**

ط. دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٤٧.

٥ - **خريدة القصر للعماد الأصفهانى (قسم شعراء مصر)**

ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١.

٦ - **المُغرب فى حُلى المغرب لابن سعيد الأندلسى**

جـ١ (تحقيق بالاشتراك)، ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٥١.

٧ - **نقط العروس فى تواريخ الخلفاء لابن حزم الأندلسى**

نشر فى: فصلة من مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة، ١٩٥١.

٨ - **التطور والتجديد فى الشعر الأموى**

ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٢.

٩ - **الشعر والغناء فى المدينة ومكة لعصر بنى أمية**

ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٢.

١٠ - **المغرب فى حلى المغرب لابن سعيد الأندلسى**

جـ٢ (تحقيق.. بالاشتراك)، ط. جامعة القاهرة، ١٩٥٣.

١١ - **دراسات فى الشعر العربى المعاصر**

ط. مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٥٣.

١٢ - **شوقى شاعر العصر الحديث**

ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٣.

١٣ - ابن زيدون (أعلام العرب)
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤.

١٤ - النقد (فنون الأدب العربى)
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤.

١٥ - المقامة (فنون الأدب العربى)
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤.

١٦ - الرثاء (فنون الأدب العربى)
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٥.

١٧ - المغرب فى حلى المغرب لابن سعيد
جـ٢ (تحقيق بالاشتراك)، ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٥.

١٨ - الترجمة الشخصية (فنون الأدب العربى)
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٦.

١٩ - الرحلات (فنون الأدب العربى)
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٦.

٢٠ - الأدب العربى المعاصر فى مصر
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٧.

٢١ - تاريخ آداب اللغة العربية.. جرجى زيدان
(نشر وتعليق.. أربعة أجزاء) ط. دار الهلال، القاهرة، ١٩٥٧.

٢٢ - الفكاهة فى مصر (اقرأ)
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٨.

٢٣ - العصر الجاهلى
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٠.

٢٤ - فى النقد الأدبى
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢.

٢٥ - العصر الإسلامى
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣.

٢٦ - مع العقاد (اقرأ)
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤.

٢٧ - البارودى رائد الشعر الحديث
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤.

٢٨ - البلاغة تطور وتاريخ
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥.

٢٩ - الدرر فى اختصار المغازى والسير لابن عبد البر (تحقيق)
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦.

٣٠ - العصر العباسى الأول
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦.

٣١ - المدارس النحوية
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨.

٣٢ - البطولة فى الشعر العربى (اقرأ)
ط. دار المعارف. القاهرة، ١٩٦٩.

٣٣ - فصول فى الشعر ونقده
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١.

٣٤ - سورة الرحمن وسور قصار (عرض ودراسة)
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١.

٣٥ - البحث الأدبى: طبيعته ومناهجه وأصوله ومصادره
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢.

٣٦ - العصر العباسى الثانى
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣.

٣٧ - الشعر وطوابعه الشعبية على مرّ العصور
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧.

٣٨ - عصر الدول والإمارات جـ١ (الجزيرة العربية - العراق - إيران)
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠.

٣٩ - معى (سلسلة اقرأ)
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١.

٤٠ - تجديد النحو
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.

٤١ – **عصر الدول والإمارات جـ٢ (مصر والشام)**
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤.

٤٢ – **مجمع اللغة العربية فى خمسين عامًا**
ط. مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٨٤

٤٣ – **تيسير النحو التعليمى قديمًا وحديثًا مع نهج تجديده**
ط. دار المعارف ١٩٨٦.

٤٤ – **فى التراث والشعر واللغة (تحقيق)**
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧.

٤٥ – **معى، جـ٢**
ط دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨

٤٦ – **عصر الدول والإمارات جـ٣: (الأندلس)**
ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩.

٤٧ – **عصر الدول والإمارات جـ٤: (ليبيا – تونس – صقلية)**
ط دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢

(٨)

يعدّ شوقى ضيف أكثر علماء جيله عطاءً وإنتاجًا، ومؤلفاته حتى الآن (١٩٩٢) **سبعة وأربعون كتابًا بين مؤلف ومحقق**، لأنه عاش طوال عمره – أمدّ الله فيه – مع المكتبة ومن أجل الكتابة، ولم يتخذ لنفسه صديقًا سوى الكتاب، وإذا ما حاولنا أن نحدد الإطار العام لجهوده فى مجال الدراسة والبحث والتحقيق، فيمكن أن نصنّفها فى أربعة مجالات كبرى، هى:

– الدراسة الأدبية.
– الدراسة البلاغية والنقدية.
– الدراسة النحوية.
– الدراسة الإسلامية وتحقيق التراث.

أولا: مجال الدراسة الأدبية:

كان شوقى ضيف وفيًّا – بدرجة رفيعة – لتخصصة الأول.. وهو دراسة الأدب العربى القديم، وإن كانت جهوده فى مجال الدرس الأدبى قد تجاوزت القديم إلى الوسيط والحديث، بدرجة يمكن معها القول إنه درس كل مراحل تاريخ الأدب العربى على امتداد عصوره وتعدد أماكنه وأعلامه، والكتب التى صدرت له فى هذا المجال هى:

١ - التطور والتجْديد فى الشعر الأموى، ١٩٥٢.
٢ - الشعر والغناء فى المدينة ومكة لعصر بنى أمية، ١٩٥٢.
٣ - دراسات فى الشعر المعاصر، ١٩٥٣.
٤ - شوقى شاعر العصر الحديث، ١٩٥٣.
٥ - ابن زيدون، ١٩٥٤.
٦ - الأدب العربى المعاصر فى مصر، ١٩٥٧.
٧ - الفكاهة فى مصر، ١٩٥٨.
٨ - مع العقاد، ١٩٦٤.
٩ - البارودى رائد الشعر الحديث، ١٩٦٤.
١٠ - البطولة فى الشعر العربى، ١٩٦٩.
١١ - العصر الجاهلى، ١٩٦٠.
١٢ - العصر الإسلامى، ١٩٦٣.
١٣ - العصر العباسى الأول، ١٩٦٦.
١٤ - فصول فى الشعر ونقده، ١٩٧١.
١٥ - العصر العباسى الثانى، ١٩٧٣.
١٦ - الشعر وطوابعه الشعبية على مرّ العصور، ١٩٧٧.
١٧ - عصر الدول والإمارات جـ١، ١٩٨٠.
(الجزيرة العربية - العراق - إيران).
١٨ - عصر الدول والإمارات جـ٢
(مصر - الشام)، ١٩٨٤.
١٩ - عصر الدول والإمارات جـ٣
(الأندلس)، ١٩٨٩.
٢٠ - عصر الدول والإمارات (جـ٤)
(ليبيا - تونس - صقلية) ١٩٩٢.

ومن خلال هذه الكتب نستطيع القول: **إن الأستاذ المعلم قد رسم (خريطة) أدبية شاملة للأدب العربى، منذ الميلاد والنشأة حتى المرحلة المعاصرة**، مرورًا بكل عصور الأدب، سواء أكانت عصور ازدهار وقوة، مثل العصر الجاهلى، والإسلامى، والعباسى، أم مراحل ضعف وتفرّق فى عصور الدول والإمارات فى كل الأقطار العربية، بعد أن تقطعتْ أوصال الدولة وانفصلت أوطان الأمة.

وهو يصرّح - واعيًا - بالهدف الجليل الذى كتب من أجله، هذه السلسلة المترابطة

الحلقات لتاريخ الأدب بقوله: «لا أبالغ إذا قلت إن تاريخ أدبنا العربى يفتقر إلى طائفة من الأجزاء المبسوطة، تبحث فيها عصوره من الجاهلية إلى عصرنا الحاضر، كما تبحث شخصياته الأدبية بحثًا مسهبا، بحيث ينكشف كل عصر انكشافًا تامًا، بجميع حدوده وبيئاته، وآثاره وما عمل فيها من مؤثرات، ثقافية وغير ثقافية، وبحيث تنكشف شخصيات الأدباء انكشافًا كاملًا بجميع ملامحها وقسماتها النفسية والاجتماعية والفنية.

وقد حاولتُ أن أنهض بهذا العبء، وأنا أعلم ثقل المئونة فيه، فإن كثيرًا من الآثار الأدبية القيمة لا يزال مخطوطًا لمّا ينشر، وكثيرًا مما نشر فى حاجة إلى أن يُعاد نشره نشرًا علميًا، وهناك بيئات أدبية يغمرها غير قليل من الظلام: إما لقلة ما بين أيدينا من تراثها الأدبى، وإما لأن الباحثين لم يكشفوا دروبها ومناجمها كشفًا كافيًا. يُضاف إلى ذلك أن تحليل آثار الأدباء وتقويمها ليس عملًا سهلًا، لكثرة ما يداخلها من عناصر الحياة والفن المتشابكة، ولأنها تتألف من معانٍ وأساليب جميلة، وهى لا تخضع خضوعًا مطلقًا لقواعد العلم وقوانينه، حقًا تخضع للطريقة العلمية، ولكن باستمرار تظل فيها جوانب خاضعة للذوق، ونفاذ البصيرة والإحساس المرهف، وذلك كله مما يضاعف الجهد على من يريد، تأريخ أدبنا العربى، تأريخًا مفصّلًا دقيقًا على اختلاف عصوره وتفاوت بيئاته، غير أنه يضاعف فى الوقت نفسه لذته فيه، إذ يرى أمنيته فى إتقان عمله بعيدة عسيرة، لا يمكنه بلوغها إلّا بشقّ النفس، فيجد ويلح، ويمضى فى الجدّ والإلحاح، حتى يظفر بما يريد، مؤمنًا بأنه لا يقول الكلمة الأخيرة فيما يبحثه، إذ البحث الأدبى لا يعرف الكلمة الأخيرة فى مسألة من مسائله»[1].

وقد أنجز عالم فذٌّ ما وعد، وأكمل الدائرة، وأتم رسم الصورة العامة لأدبنا لعربى العريق - الذى يعد أطول الآداب الإنسانية عُمرًا وأشدها تلاحمًا. ولكن الرجل - مثل كل العلماء العظام - وقليلٌ ما هم - رغم ما بذل من جهد تنوء به عصبة من أولى العزم، لا يفارقه تواضع العالم وحرص الخبير، حين يؤكد أن ما كتبه ليس خاتمة المطاف أو فصل النهاية فيما قدم الأسلاف، ومعنى هذا أن العالم الحق، ليس من يزعم أنه قادر على إغلاق باب الاجتهاد، وإنما هو ذلك الذى يثير من الأفكار والآراء ما يفتح مجالات البحث، وينير دروب التأمل، وهو يؤكد هذا الرأى فى نهاية الجزء الأول، من سلسلة كتب تاريخ الأدب العربى، بقوله:

«ومعنى ذلك أن هذا الجزء من تاريخ أدبنا العربى، الخاصّ بالعصر الجاهلى - والذى ستتلوه أجزاء أخرى، تتناول بقية عصور هذا التاريخ - لا أزعم أنه يحمل إلى القراء الصورة الأخيرة

---

(١) شوقى ضيف: العصر الجاهلى.
ط دار المعارف - القاهرة، السابعة، ١٩٧٦، ص ٦.

لهذا العصر، كما لا أزعم أن الأجزاء التالية ستحمل الصورة الأخيرة للعصور المتعاقبة، وإنما أزعم أن هذه الصورة هى التى استطعتُ رسمها، مع ما بذلت من جهد واصطنعت من نهج، وتحريت من دقة، وقد يأتى بعدى من يُعدل فى جانب من جوانبها بما يهتدى إليه من حقائق أدبية غابتْ عنّى فى بعض العصور، أو بعض البيئات والشخصيات الأدبية، وتلك طبيعة الأبحاث يكمل بعضها بعضًا ولا تزال فى نموّ مطرد (!!)»[1].

وحين نستعرض تلك الكتب الخاصة بالتأريخ للأدب العربى: قديمه وحديثه، ندرك أن الرجل قد توقف عند كل العصور والأقاليم، حتى تلك التى لم يكد يتوقف عندها أحد من قبل، وأنا أشير هنا وأشيد - بصفة خاصة - بالأجزاء الأربعة، التى تدرس عصور أدب الدول، والإمارات فى القرون الوسطى فى: الجزيرة العربية، والعراق، وإيران، ومصر، والشام، وبلاد الأندلس، والمغرب العربى، ومعنى هذا أن شوقى ضيف يعد أوفى أستاذ لتخصصه العلمى، حيث كان يشغل وظيفة «أستاذ الأدب العربى القديم»، لكنه وسّع جهوده ومدّ نشاطه، لكى يدرس كل عصور الأدب، وقد توقف أحيانا عند بعض الظواهر الشعبية فى الأدب العربى، وظهر هذا فى كتبه: الشعر وطوابعه الشعبية على مَرِّ العصور - الفكاهة فى مصر - عصر الدول والإمارات.

(٩)

ثانيًا: مجال الدراسة البلاغية والنقدية:

يشكل الدرس البلاغى والنقدى أهم أدوات البحث الأدبى، لذلك يمثل هذا الجانب المجال التالى، فى الأهمية لدراسة الأدب. وقد أصدر شوقى ضيف فى هذا المجال عدة كتب هى:

١ - النقد الأدبى فى كتاب الأغانى «مخطوط»، ١٩٣٩.
٢ - الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، ١٩٤٣.
٣ - الفن ومذاهبه فى النثر العربى، ١٩٤٦.
٤ - النقد، ١٩٥٤.
٥ - المقامة، ١٩٥٤.
٦ - الرثاء، ١٩٥٥.
٧ - الترجمة الشخصية، ١٩٥٦.

---

(١) العصر الجاهلى: ص٦.

٨ - الرحلات، ١٩٥٦.
٩ - فى النقد الأدبى، ١٩٦٢.
١٠ - البلاغة تطور وتاريخ، ١٩٦٥.
١١ - البحث الأدبى: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، ١٩٧٢.

وهذه الموضوعات البلاغية والنقدية المتنوعة، تؤكد - بوضوح - أن شوقى ضيف حاول من خلال هذه الكتب أن يعرض تاريخ البلاغة والنقد، وأن يتوقف عند بعض موضوعات خاصة فى الأدب العربى، مثل الترجمة الشخصية والرحلات والمقامة والرثاء، كل هذا ليكمل جانبًا من جوانب دراسة الأدب، وهو الجانب الخاص بالبلاغة والنقد وبعض فنون الأدب العربى، والكاتب يؤكد الرابطة الوثيقة التى تربط الأدب بهذه الدراسات، فيذكر فى مقدمة كتابه «البلاغة.. تطور وتاريخ»:

«ولم تكن غايتى أن أصوّر هذا التاريخ لبلاغتنا فحسب، بل أيضًا أن أصوّر الترابط الوثيق بينها وبين أدبنا فى تطورهما، حتى انتهيا إلى الجمود والتعقيد، والجفاف والتكرار الممل، وأن أرسم فى تضاعيف هذا التطور الوشائج الواصلة بين كل بلاغى وسابقه ولا حقه، بحيث تتضح معالم هذا التطور اتضاحًا تامًّا، وقد وقفت فى الخاتمة أصور الأسباب التى جعلت أسلافنا لا يهتمون فى البلاغة بشىء وراء الكلمة والجملة والصورة، ذاهبًا إلى أنه ينبغى فى تشكيل بلاغتنا الحديثة أن نعنى ببيان الأساليب الأدبية المتفاوتة، وفنون الأدب المختلفة، حتى نلائم بين بلاغتنا وأدبنا الحديث وأساليبه وفنونه، مع الحرص على الانتفاع بتراث أسلافنا البلاغى القيّم الذى، أودعوا فيه خصائص لغتنا الأدبية، ومقوماتها البيانية والبلاغية»[1].

بهذه النظرة الشمولية، يكتب شوقى ضيف عن البلاغة والنقد، واعيًا بالعلاقة الوثقى التى تربطها بالأدب، ذلك أن الأدب والنقد وجهان لعملة واحدة، ويرتبط كل منهما بالآخر ارتباط العلة بالمعلول، وهذا هو سر عنايته بدراسة النقد والبلاغة.

(١٠)

ثالثًا: الدراسة النحوية:

ذكرنا - فى أثناء الحديث عن سيرة شوقى ضيف - كيف أنه توقف وهو طالب عند دروس النحو، وكيف أنه حاول أن يقدم تلخيصًا مختصرًا بعيدًا عن الحواشى والاستطرادات، عندما

(١) شوقى ضيف: البلاغة تطور وتاريخ. ط. دار المعارف - القاهرة، الخامسة، ١٩٨١، ص٧.

حاول وهو فى معهد دمياط الابتدائى أن يلخص بعض كتب «ابن هشام» فى النحو، وقد صدرتْ له فى مجال دراسة النحو العربى أربعة كتب مهمة هى:

١ - تحقيق الردّ على النحاة لابن مضاء القرطبى، ١٩٤٧.
٢ - المدارس النحوية، ١٩٦٨.
٣ - تجديد النحو، ١٩٨٢.
٤ - تيسير النحو التعليمى قديمًا وحديثًا مع نهج تجديده، ١٩٨٦(*).

وإذا كان شوقى ضيف فى كتاب «المدارس النحوية» حريصًا على الجانب التاريخى الموسوعى الذى يهتم به فى كل دراساته، فإن المؤلفات الثلاثة الأخرى تؤكد بوضوح حرصه منذ وقت مبكر، على أن يقدم صياغة جديدة للنحو العربى، تيسّر فهمه وتعليمه، إيمانًا بأن فهم اللغة: قراءة وكتابة، هو الخطوة الأولى لدراسة الأدب وتحقيق وجود الإنسان العربى، وهو يؤكد هذه الرؤية فى مقدمة كتابه الأخير فى هذا المجال قائلًا: «جميع البلاد العربية تشكو مرّ الشكوى من أن الناشئة فيها لا تحسن النحو، أو بعبارة أخرى لا تحسن النطق بالعربية نطقًا سليمًا، وكأنما أصيبت ألسنتها بشىء من الاعوجاج والانحراف، جعلها لا تستطيع أداء العربية أداءً صحيحًا. ونخطىء خطأً كبيرًا إذا ظننا أن شيئًا من ذلك أصاب ألسنة الناشئة فى بلداننا العربية، جعلها تعجز عن النطق السديد بالعربية، إنما مرجع هذا العجز أو القصور إلى النحو الذى يقّدم إليها، والذى يرهقها بكثرة أبوابه وتفريعاته وأبنيته وصيغه الافتراضية التى لا تجرى فى الاستعمال اللغوى. وهو - مع ذلك - يغفل شطرًا كبيرًا من تصاريف العربية وأدواتها وصياغاتها، مما يجعل الناشئة لا تتبين كثيرًا من أوضاع اللغة، واستعمالاتها الدقيقة.

والأمران جميعا من قصور النحو التعليمى، الذى يقدم للناشئة عن الإحاطة بصيغ العربية وأوضاعها، ومن التوسع فى صيغ واستعمالات افتراضية يحفزان الهمم إلى تيسير النحو وتبسيطه، ويتنادى كثيرون: دعونا من هذا التبسيط والتيسير، كأن من يبغون ذلك، يريدون إدًّا من الأمر أو نُكرا، وهم إنما يبغون الخير كل الخير، حتى تحسن الناشئة نطق العربيةلغة القرآن الكريم، الذى أتاح لها عزة فوق عزة، وسلطانًا على النفوس لا يماثله سلطان، فضلًا عن أنها لغة العرب القومية التى لا يتم للعرب بدونها مجد، أو كيان»(١).

وعلى هذا يكون شوقى ضيف وفيًا لتخصصه العلمى فى دراسة الأدب، وفى الوقت نفسه يكون حريصًا على دراسة المواد المعينة له، سواء اتصلت بالنقد والبلاغة، أوباللغة والنحو.

(*) صدر له فيما بعد كتاب: تيسيرات لغوية - ١٩٨٩.

(١) شوقى ضيف: تيسير النحو التعليمى قديمًا وحديثًا. ط. دار المعارف، القاهرة، الأولى، ١٩٨٦، ص٣.

رابعا: الدراسة الإسلامية وتحقيق التراث:

المورد العذب وفير العطاء، وهناك مجالات متنوعة فى جهود شوقى ضيف آثرنا أن نُجملها فى هذا المجال الكبير..، الذى يشمل دراساته الإسلامية وجهوده العلمية فى تحقيق بعض كتب التراث الإسلامى، والأدبى، والتاريخى، والكتب التى صدرت له فى هذا المجال هى:

١ - الردّ على النحاة لابن مضاء القرطبى، ١٩٤٧.
٢ - رسائل الصاحب بن عباد (بالاشتراك)، ١٩٤٧.
٣ - خطط العروس فى تواريخ الخلفاء لابن حزم، ١٩٥١.
٤ - خريدة القصر للعماد الأصفهانى (بالاشتراك)، ١٩٥١.
٥ - المغرب فى حلى المغرب لابن سعيد (بالاشتراك)، (قسم شعراء مصر)، ١٩٥٣.
٦ - الدرر فى اختصار المغازى والسير لابن عبد البر، ١٩٦٦.
٧ - سورة الرحمٰن وسور قصار (عرض ودراسة)، ١٩٧١.
٨ - السبعة فى القراءات لابن مجاهد، ١٩٧٢.
٩ - فى التراث والشعر واللغة، ١٩٨٧.

ويؤكد هذا المجال الأخير من جهود شوقى ضيف، كيف أنه يعد بحق عالمًا موسوعيًا، واسع العطاء متنّوع الجهد، وبرغم الوفاء العظيم لتخصصه الأول وهو «دراسة الأدب العربى القديم»، فإنه أسهم فى دراسة كل عصور ذلك الأدب، كما مدّ نشاطاته لكل ما يتصل به عن قرب - مثل البلاغة، والنقد، واللغة - أو بُعد - مثل الدراسات القرآنية، وتحقيق بعض الكتب الأدبية، والتاريخية، والدينية.

نصف قرن أو يزيد قضاه ذلك العالم الراهب فى محراب البحث والدراسة، لم يترك القلم لحظة، ولم يغادر مجالاً من مجالات التراث العربى الإسلامي الرحبة، إلا وحاول أن يُسهم فيها بنصيب وافر.

إن شوقى ضيف يذكرنى إلى حد كبير بعالم مصرى جليل ظهر فى العصور الوسطى، وهو جلال الدين عبد الرحمن بن أبى بكر السيوطى (٨٤٩ - ٩١١هـ)، الذى ظل طوال عمره مشتغلاً بالتدريس والفتيا متفرغًا للعلم والتأليف، وأستاذنا شوقى ضيف مثله عف كريم حليم، صالح تقى ورع، زاهد فى متاع الدنيا، ووظائف الدولة، لذلك لا نغالى حين نقول إن شوقى ضيف هو «سيوطى العصر الحديث».

(١٢)

هذه هى الخطوط العامة لسيرة العالم ومسيرة الإنسان، الأستاذ الجليل الدكتور شوقى ضيف، لا أحسب أنى وفيتها قدر ما تستحق من البيان والتفصيل، لأن سيرته العطرة ومسيرته العلمية الكبيرة تحتاج إلى دراسات خاصة، تتوقف وقفة متأنية مفصلة، عند كل مجال على حدة من المجالات الأربعة العامة، التى أشرت إليها من قبل، وحسبى أنى حاولت أن أقدم رؤية شاملة للسيرة والمسيرة، آملًا أن أفتح المجال، لمن بعدى لكى يكملوا الصورة ويواصلوا الدراسة.

إن شوقى ضيف - أستاذى بقدر ما هو أستاذ لأجيال عدة من الدارسين، وأساتذة الجامعات العربية، وله عليهم، كما له علىّ أفضال لا تعدّ ولا تحصى، والأمل أن تتوالى الدراسات والأبحاث، التى تقوّم جهد ذلك العالم الجليل والمربى الفاضل والإنسان الكامل، الذى عندما أذكره أتذكر أبياتًا سمعتها لأول مرة منه، وكانت - ولا تزال - تنطبق عليه، وهى لزهير بن أبى سلمى، يقول فيها:

وأبيضَ فيّاضٍ يداهُ غمامةٌ ... على معتفيه ما تغبُّ نوافلُه
تراه إذا ما جئته متهللًا ... كأنك تُعطيه الذى أنتَ سائِلُه
إذا ما أتوْا أبوابَه قال مرحبًا ... لجُوا البابَ حتى يأتىَ الجوعَ قاتلُه
ولو لم يكنْ فى كفّه غيرُ نفسهِ ... لجادَ بها، فليتقِ اللهَ سائلُه

وبعد.. فإن هذه الدراسة المختصرة شمعة صغيرة، تحاول أن تضىء بحرًا شاملًا من العطاء والتأليف، وعلمًا شامخًا من أعلام عصرنا الحديث.. إنه العالم العظيم، الذى أمد المكتبة العربية بمؤلفاتٍ، تغطّى كل مراحل الأدب العربى فى القديم والحديث، كما تمتد لتشمل كثيرًا من الزوايا البحثية التى تتصل بالأدب العربى من قريب أو بعيد.

إن شوقى ضيف مدرسة فى إهاب أستاذ، وأمة فى جسد فرد.. أعطى ولا يزال يُعطى حتى اليوم علمًا وفضلًا، لكل من يلوذ به أو يلجأ إليه. وشوقى ضيف - كما يعلم كل من تتلمذ عليه أو عاصره - رجل عفيف نظيف، لم يشغل نفسه إلا بالعلم وبناء العلماء، ومن عجب أن قلبه الأبيض لم يعرف الحقد أو الضغينة، ولم يحاول يومًا أن يسيىء حتى إلى من أساء إليه، ولم يطمع فى منصب، ولم يسع إلى وظيفة أو شهرة !!.

هذه بعض سمات أستاذ الأساتذة وآخر العلماء العظام - فى عصر صار العلم فيه غريبا حتى عند معظم أهله - أرجو أن تكون فى سيرته الجليلة قدوة حسنة لمن يسيرون فى طريق العلم الصعب، الطويل سُلَّمُه..!!.

ا. د. طه وادى

أستاذ الأدب والنقد الحديث

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب - جامعة القاهرة

معى والسيرة الذاتية
أو شوقى ضيف فى تاريخ حياته

د. ماهر حسن فهمى

أكبر الظن أن العنوان متأثر بكتاب «معك» الذى كتبته زوجة طـه حسين - عن رفيق عمرها، ولما كان شوقى ضيف يقدس الوفاء أولاً، ويعتبر طه حسين - المثل الأعلى له ثانيًا، فقد تحولت «معك» إلى «معى» عن وعى أو غير وعى، ولكنها على كل حال لها كل الدلالات السابقة، بالإضافة إلى دلالتها على صحبتنا لصاحب السيرة الذاتية منذ الميلاد حتى اليوم.

والسيرة الذاتية لها مناهجها، منها المنهج الوصفى، ومنها المنهج التحليلى، فى مقابل المنهج التركيبى الذى تتألف منه السيرة الغيرية، والمنهج التحليلى يمكن أن نمثل له «بقصة نفس» لزكى نجيب محمود، و «أنا» لعباس محمود العقاد، أما المنهج الوصفى فقد وضح بصورة أقرب إلى التقريرية فى «حياتى» لأحمد أمين، وفى إطار العرض الروائى فى «على الجسر» لبنت الشاطىء، و «معى» لشوقى ضيف، وأما «الأيام» لطه حسين فقد استفادت من كلا المنهجين: الوصفى الروائى والتحليلى، وبنت الشاطىء وشوقى ضيف كلاهما نشأ فى دمياط، وكلاهما صارع طويلاً حتى ثَبَّتَ مكانته العلمية فى الوطن العربى، وصارع طويلاً بعض صور التخلف فى القرية حين أتى إلى المدينة الكبيرة، ولكنه احتفظ بما فى القرية من أصالة وقيم، توقفت بنت الشاطىء على الجسر عند التقائها بأمين الخولى، ووقفت تتأمل الحياة التى عاشتها قبله، حتى إذا التقت به وأحست أنها انتقلت نقلة جديدة، جرت الأيام مسرعة عجلة ففقدته، وعادت لتقف وحيدة، ولكن شوقى ضيف - ربما وحده - فى هذا الجيل - جيل العمالقة والرواد - الذى ظل يعطى إلى اليوم، فلم يتوقف القلم فى يده ولم يستمرىء الراحة، ولم يركن إلى الكسل العقلى، ولم يبخل على أبناء جيله وعلى تلاميذه بثمرة جهده العلمى، ومن هنا كانت قيمة هذه السيرة الذاتية.

«فى قرية بجوار دمياط كان يربض مستنقع واسع يشغل أكثر من مائتى فدان ملىء بالأسماك، وبنبات البردى، وبأزهار النيلوفر (اللوتس) قائمة على سيقانها ليل نهار، كأنما تنتظر موعدًا مضروبًا، مطلة برءوسها وأعناقها فوق مياه غارقة فيها، كأنها دموعها، ويسميها أهل القرية والريف المصرى باسم البشنين، وأوراقها تتضامُ ليلاً للنوم، فى شكل كأس زمردى،

وتتفتح الأوراق فى الصباح، مع نسمات السحر وأندائه المتلألئة عن شعل ملتهبة، متعددة الألوان، بين لازوردى، وأرجوانى، وكهرمانى، وعند السيقان تستلقى أوراق عريضة مستديرة تتوسد المياه، حول قامات البشنين الهيفاء، كأنما تدعوها لتكتب عليها بمداد من حولها - لا ينفد - ما تشاء.

«وفى الجانب المقابل للقرية تقع بحيرة المنزلة بصياديها وشباكهم، وبمياهها الفضية البراقة، وكأن سماء من البلور الناصع تمتد على سطحها المشرق الهادىء الساطع، والمراكب الشراعية تتهادى فيها مقبلة مدبرة، متمايلة مع الريح - تمايل الأغصان - بأشرعتها البيضاء، المتفاوتة الأحجام، كأنما هى طيور سابحة بجناح واحد فريد، وتقترب فتخالها حسنات منثورة على خدود البحيرة اللامعة البراقة، وتبتعد جانحة إلى المغيب فتخالها أهلة تغرب فى الأفق السحيق».

هكذا يبدأ شوقى ضيف سيرته الذاتية، كأنه مصور يرصد المكان بخيال الفنان، فنرى بعينيه قرية وسط شلال من الأضواء والألوان، ونندفع معه نلتهم الأسطر ونقلّب الصفحات، فنجده قد ولد بعد أخوين اختطفهما الموت، ولذلك فرح به أبواه، والذى يقرأ طه حسين فى الأيام يجده قد وقف عند حدث الموت موقف المحلل، فجسم لنا موقفًا إنسانيًا رائعًا لا يبرح ذاكرته ولا يبرح خيالنا، قصة الصراع بين الموت والحياة حين فقد أخاه، وعجْز الأبوين عن إنقاذ ولدهما وهو يموت رويدًا رويدًا حتى يخمد، وتصعد روحه، ولا يعود أمام الإنسان إلا أن يبكى من فقده، أو يكتم لوعته والقلب ينزف، أو يفلسف الموت، ولكن شوقى ضيف يمر على حادث الموت مرورًا سريعًا، لأنه لم يشهده بطبيعة الحال، ولكن ألم يسمع عنه من أحد أبويه؟ ألأن من مات مات طفلاً ليست له ذكريات الصبا والفتوة والشباب؟ كل ذلك جائز.

وقد صور لنا شوقى ضيف القرية وأثرها وأحداث الطفولة، وهى أحداث تختلف من فرد إلى فرد بطبيعة الحال، فحادث وقوعه فى مسرب المياه، أثّر فى حياته، من بعد فلم يتعلم السباحة مثل لداته، وظل يخشى الغرق، ونشأة الصبى وهو يرى فى مكتبة أبيه كتب فقه وحديث وعلوم دين، أثّرت فى نفسه، ووجهته منذ نعومة أظفاره إلى حفظ القرآن الكريم، ثم إلى المعهد الدينى. والأقاصيص التى روتها له جدته مما كانت تسمعه من زوجها، وهو يقرأ أخبار الفتوح الإسلامية ظلت لا تبرح ذاكرته، مثل تلك التى تروى ما سمعه المأمون من زبيدة زوجة أبيه الرشيد وأم الأمين، حين ألح عليها فى أن تذكر له ما تمتمت به، فقالت: كنت أقول ليت هذا الموكب كان لابنى الأمين، فندم المأمون على إلحاحه، وهذه القصة وأمثالها مما لقنه الفتى فى صغره عودته ألا يلح فى أى شىء وألا يفكر فى التعرف على أى خبر، يمس شخصًا مهما تكن صلته به، وظل يبغض التطفل والمتطفلين، وهكذا نتعلم من السير الذاتية ومن مثل هذه الالتفاتة التربوية، فنُضيف إلى خبراتنا فى الحياة خبرات الأعلام.

وإذا كان طه حسين قد حدثنا عن الخرافات فى القرية النائية بصعيد مصر التى نشأ فيها وأثرها فى نفسه، فإن شوقى ضيف يحدثنا عن الخرافات فى قرية بشمال الوادى – العفاريت – ولكنه يربط بينها وبين الخرافات التى سمعها بعد ذلك، حين زار بلادًا أوربية، ومنها سويسرا ورأى بيت الأشباح كما يسميه سكان القرية السويسرية، وهو قريب من منزل «أينشتين» الذى سكنه مدة هناك، «ولا يجرؤ أحد على سكناه خوفًا من الأشباح التى تقطنه، وهى خرافة الكائن البحرى، الذى يعتقد أهل اسكتلندة أنه رابض فى بحيرة لوخ نيس، وأن أحدًا لا ينزل فيها إلا ويفتك به، وهما دليلان واضحان على أن الأمم مهما ارتقت عقليًا وعمليا، لاتزال الخرافة تجد مأوًى لها فى أذهان أرقى الأمم فكريًا، وكما يتضح ذلك فى الأمم يتضح فى الأفراد، فقد يكون الفرد من أعلم معاصريه بقوانين العلوم الطبيعية، ومع ذلك يؤمن بالأشباح، وبقوى غيبية لا يستطيع ردها ولا دفع شرها، فضلاً عن فرض سيطرته وإرادته عليها، وهى مبالغات وخيالات ينبغى أن يتخلص منها الإنسان ويطرحها بعيدًا حتى لا تفسد عليه حياته»[1].

وعلى الرغم من كل ذلك، فقد كانت هذه الأقاصيص التى يسمعها الصبى تطلق خياله، حتى إذا نما عقله أعاد هذه الخيالات إلى حجمها الطبيعى، وهى مرحلة تمرّ بها الشعوب فى نشأتها الأولى، وتبقى رواسبها فيما يسمى «بالعقل الجماعى» الذى تختزنه الشعوب، ولذلك لا يستطيع كثير من الأفراد التخلص من آثاره تمامًا كما نقول نحن – دارسى الأدب – عن الشعراء، إن استنطاقهم للطبيعة، يرجع فى بعض تفسيره إلى هذه المرحلة السحيقة من نشأة الإنسانية، والتى ما تزال آثارها فى نفوس البشرية إلى اليوم، ومن هنا نتذوق جميعًا الشعر لأنه يربطنا بجذورنا البعيدة من ناحية، ويثير خيالنا من ناحية أخرى إلى جانب تعبيره عن حياتنا.

وهذه البدايات ترتبط بعد ذلك بما كان الصبى يسمعه من «الشاعر» وهو يُنشد قصة الهلالية، وبطليها «أبو زيد الهلالى ودياب بن غانم الزغبى» ولكل منهما مغامراته الحربية، وعادة ينشد الشاعر أجزاء من القصة على الربابة، ومنذ ألف عام على وجه التقريب كانت تنشد هذه السيرة فى القرى المصرية، وتشايع قرية أبا زيد وأخرى تشايع دياب بن غانم بطل بنى زغبة، فبعضها هلالية وبعضها زغبية، وكان ذلك تعبيرًا عما بين القرى من تنافس، كما يقول المؤلف، ولا يدع المؤلف الفكرة تفلت من يده بمجرد ذكرها، فهو يشعبها إلى شعبتين الأولى الإحساس بالانتماء العربى منذ زمن لأن القرى والنجوع إما هلالية أو زغبية، فهى تشعر بالانتماء ليس حبًا فى البطولة وحدها ولكن حبًا فى الانتماء إلى البطولة العربية التى هى جزء منها، أما الأمر الثانى، فهو اهتمام الصبى منذ ذلك الوقت بقراءة السير الشعبية، وأثر هذه القراءات فى تكوينه

---

(١) مخطوطة «معى» جـ ٢ ص ٥١

الأدبي، وهكذا نجد الكاتب ينفذ من الفكرة المعروضة إلى أعماقها من حين إلى حين محاولاً التحليل، وإن كان الوصف والسرد يغلبان على السيرة فى النهاية.

ومهما توزع حديث المؤلف فإن نقطة الانطلاق دائمًا هى القرية، يعود إليها من حين إلى حين، يستروح أنسامها، ويحنُّ إليها ويرى فيها ما لا يراه فى المدينة، التى تلقفته بعد ذلك فصنعت منه الشخص الذى نعرفه، ومنحته الثقافة والشهرة والمنصب، ولكن حنينه إلى القرية لا ينتهى، فيذكرنا بديوان أحمد عبد المعطى حجازى «مدينة بلا قلب»، وأهم ما يشده إلى القرية بساطتها وما فيها من تلقائية، فالعمل خارج المنزل فى الوظائف كثير، والمعرفة تشعبت و تراكمت فى أذهان الأمهات، بحيث ضاعت منهن الحكمة البصيرة (الجزء الأول ص ٢٥) والطبيعة التى شدت كل مهاجر إلى المدينة، والموال الذى يردده القروى والقروية يضفى سحرًا خاصًّا، ويزرع حب الفن، ولذلك نجد القطعة الأدبية الراقية فى السيرة تتعلق دائمًا بوصف الطبيعة، التى تعلق بها الكاتب منذ مرحلة الصبا «فنشأ يرنو إلى الجمال الطبيعى ويحب الريف ومناظره حبًّا يملك عليه ذات نفسه: مناظر الحشائش وطنافسها الخضراء والأرز والقمح وسنابلها الشقراء، والقطن ولوزه يتفتح وتتدلى منه خصله البيضاء، وهنا وهناك أشجار النخيل المصعدة فى السماء حاملة أعذاقها ومشاعلها الحمراء، والمياه تتهادى فى القنوات، والبشنين كالطاووس يزدهى بألوانه، والورود تتمايل مع النسيم مذيعة سرّ شذاها العطر، وسقاة الأرض، فى سكون الليل الجاثم على الحقول، يتغنون على السواقى ببعض الأغانى الريفية الساذجة، التى طالما استمع إليها النيل وقنواته منذ آلاف السنين، كل ذلك يسكب فى نفس الصبى متاعًا ما بعده متاع. (الجزء الأول ص ٢٨).

على أن أثر القرية الاجتماعى كان يتمثل فى وحدة القرية أمام الآمال والآلام، والأفراح والمآتم، كأنها أسرة كبيرة على كل فرد فيها أن يشارك الآخرين مشاعرهم، فيفرح معهم إذا فرحوا، ويحمل همومهم فى كل ما يصيبهم من كوارث، وأحسب أن حياة المدينة استطاعت أن تغير الدكتور شوقى ضيف فى هذا الجانب، فلم يعد ذلك الرجل الاجتماعى إلا بقدر ما يقدّم لطلابه من عطاء، وقد أعطى فى هذا الجانب بلا حدود، ومن هنا كان البديل الذى توفر له فى المدينة.

وكانت القرية تقيم من حين إلى حين ليالى للذكر احتفالاً بقدوم أحد أصحاب الطرق الصوفية. وكان الصبى لا يترك احتفالاً من هذه الاحتفالات إلا ويحضره للفرجة على الذاكرين والاستماع للمنشد.. ومن المؤكد أن الصوفية أدوا للإسلام خدمات عظيمة بنشره فى غربى إفريقية وأواسطها وشرقيها وفى أواسط آسيا.

وهذا النص يثير أمرين: الأول أسلوب العرض، والثانى انتشار الطرق الصوفية من ناحية،

ودورها من ناحية ثانية، أما أسلوب العرض فهو الأسلوب الروائى كما قلنا، وقد أخذت السيرة من الرواية وأعطتها، أخذت منها أسلوب العرض، وأخذت منها ضمير الغائب، وضمير الغائب يتيح لكاتب السيرة - كما أتاح لطه حسين من قبل - أن ينطلق على سجيته، كأنه يروى قصة شخص آخر، فى حين أخذت القصة من السيرة الذاتية ضمير المتكلم الذى يوهم القارئ بأن القصاص يروى سيرة ذاتية.

أما الأمر الثانى: فهو الحديث عن الطرق الصوفية، وتقف عدسة الكاتب أمام الطرق الصوفية طويلاً، لتصف احتفالاتهم وهم يسيرون فى الشوارع ببيارقهم، ثم وهم يقفون صفوفا، ويتطوحون يمينا ويسارًا بعنف، حتى يتخلصوا من حسية الجسد، ولا يبقى سوى الروح واللسان يذكران الله، وقد تراجعت هذه الصور الآن كثيرًا، وإن كانت ما تزال فى القرى النائية وفى الموالد ما تزال لها بقية، تتضاءل أمام انتشار التعليم، وعاد مفهوم التصوف يرتبط بجوهر الإسلام وخدمة الدين، والواقع أن الصوفية قد نشروا الإسلام فى إفريقيا وآسيا، حتى أن الخطوط التى ترسم فى أفريقيا لبيان حدود الإسلام وراء خط الاستواء، تنتقل متقدمة إلى الجنوب كل عام، وقد حاول محمد توفيق البكرى شيخ مشايخ الطرق الصوفية فى مصر أول هذا القرن، أن يرد على منكرى العقائد الصوفية، والداعين إلى تصفيتها باعتبارها مما دخل الإسلام فى القرن الثانى عن طريق الفرس، بدليل أن مشايخ الطرق الأولين كلهم من الأعاجم كالجنيد والنهاوندى، وأبو زيد البسطامى، وإبراهيم بن أدهم البلخى، وسهل التسترى، ومن أجل ذلك يرد البكرى ذاكرًا أن الصوفية فتحت للإسلام قدر ما فتحته سيوف المسلمين، وإصلاح الصوفية يكون بتوجيه التصوف، حتى يصبح مدرسة عظمى هدفها العلم بالشرع والعمل به، ولا يكون بتصفية التصوف، والحركة الصوفية التى دوخت المبشرين[1].

لقد حفظ الصبى القرآن صغيرًا، وكان يتلوه تسميعًا دون أى لحن وهو فى حدود العاشرة من عمره، ومما لاشك فيه أن هذا الجيل الذى حفظ القرآن صغيرًا، كان جيلاً متمكنًا من اللغة العربية، وسر تمكنه من لغته هو حفظ القرآن، لأن القرآن ليس نصًا بليغًا وحسب، ولكنه مجمع فصاحة وشريعة، وقياس نحوى ومعجم لغوى.

وكأنما أراد أن يربط الدكتور شوقى ضيف بين عالمه الداخلى والعالم الخارجى من حوله، لأنه يشعر بالانتماء إلى دولة وإلى أمة، هو فرد فيها، فما يصيبها ينعكس بالضرورة عليه سلبًا وإيجابًا، ولذلك يربط باستمرار بين حياته، وحياة الأمة، فثورة ١٩١٩ وما أعقبها من مناورات الانجليز، والخلاف الذى حدث بين سعد زغلول وعدلى، وفشل المفاوضات مع بريطانيا، كل ذلك جعل

---

(١) راجع المستقبل للإسلام لمحمد توفيق البكرى ص ٢٠.

سعد زغلول يصبح رمزًا للأمة تجتمع حوله، ولكن أسلوب العرض الشيق لا يربط بين الحياة العلمية والحياة السياسية وحسب، بل يحيل الرابطة إلى وحدة عضوية.

«وكان سعد قد أخذ يلهب حماسة الأمة بخطبه النارية، فى شهرى أكتوبر ونوفمبر، مطلع أول عام للصبى فى معهده الدينى بدمياط، وكان طلاب هذا المعهد كغيرهم من أبناء الأمة يتأججون وطنية، فلم تكد تنتظم الدراسة فيه يومًا، ولم يكن للطلاب من حديث سوى خطب سعد وكلماته الملتهبة.. واستشاط الإنجليز حنقًا وغضبًا، ولم يلبثوا أن اعتقلوا سعد زغلول فى ٢٣ من ديسمبر عام ١٩٢١ مع سبعة من أعضاء الوفد، ونفوهم إلى سيلان ومنها إلى سيشل.. ولما تفاقمت المظاهرات والاضرابات، تقرر إلغاء الدراسة فى الأزهر ومعاهده الدينية لهذا العام الدراسى، وفى الحق إنه لم يكن عام دراسة بل عام ثورة وكفاح وجهاد، وتتعاقب الأحداث، ويقرر الوفد عدم التعاون مع الإنجليز فى جميع المعاملات الفردية، كما يقرر مقاطعة بنوكهم وشركات تأمينهم وسفنهم وكافة أنواع التجارة معهم، ويضطر الإنجليز إلى إعلان تصريح ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢، معترفين باستقلال مصر». (جـ ١ ص ٤٦).

على أن الحياة العلمية ليست دراسة فى المعهد، أو المدرسة فحسب، ولكنها أيضا ثقافة تهم الجمهور، ومن هنا كانت الصحف الحزبية إلى جانب اهتمامها بالخبر السياسى تهتم بالمقال الأدبى، لأن الأدب فى مرحلة نشوء الأمم هو معلمها الأول، يعرض عليها الحقائق العلمية بأسلوبه الأدبى، ويدفعهم دفعًا إلى حب العلم، ومن هنا اهتمت الصحف بمقالات محمد حسين هيكل، وطه حسين، والعقاد، وكانوا يعتبرون من المجددين، ومصطفى صادق الرافعى، وكان حاملا لواء المحافظين، وكان الصبى يعجب بهم جميعا ويقرأ لهم جميعًا، ولكن طه حسين كان أقربهم إلى قلبه، ربما لأنه بدأ حياته أزهريًّا مثله، وربما لما يمتاز به أسلوبه من بيان وسهولة معجزة.

ومن هذه الفترة تبدأ الحياة العلمية تملك وقت الفتى وعقله، حتى نهاية الجزء الأول من السيرة، فهو يتحدث عن أول كتاب ألفه فى النحو، وكان «مغنى اللبيب» لابن هشام هو الذى أوحى للفتى مبكرًا بالحاجة إلى تبسيط النحو للناشئة، وظلت هذه الفكرة معه حتى كان آخر كتاب ألفه عام ١٩٨٦ هو «تيسير النحو التعليمى قديمًا وحديثًا مع نهج تجديده»، هذا بالإضافة إلى كتابه «تجديد النحو» الذى أصدره عام ١٩٨٢، وفيهما دعوة إلى تيسير النحو وحذف كثير من أبوابه المختلف عليها والمعقدة، لأنه ذاق ما يذوقه المعاصرون اليوم من متاعب فى دروس النحو.

على أن النحو لم يكن شغله الشاغل، فدائرة ثقافته تتسع باستمرار، فيشغله الأدب المهجرى الذى يقرأه عند تاجر لبنانى، ويجد له مذاقًا خاصًّا، فى الوقت الذى كان فيه شوقى

عملاق الشعر فى هذه المرحلة تنشر الصحف شعره، وتتسابق إلى عرض كل قصيدة جديدة فتحتفل بها احتفالٍ من ظفر بكنز، وهكذا اتسعت دائرة الحياة الثقافية حول الصبى، وقد كانت المرحلة خصبة حقًّا، تحاول تأكيد ذاتها، واستجلاء هويتها، تارة بتحصين نفسها بالتراث، وتارة بمسايرة كل جديد تأتى به الحضارة الغربية والفكر الغربى، ومن هنا وجدنا قضيتى على عبد الرازق (الإسلام وأصول الحكم) وكتاب (فى الشعر الجاهلى) لطه حسين اللذين صدرا عام ١٩٢٥، ١٩٢٦، يحدثان دويًا أشبه بدوىّ القنابل، فالأول يناقش فصل الدين عن الدولة، ويرى أن الخلافة ليست جوهرًا وأصلاً من أصول الإسلام وقد حُوكم على عبد الرازق وفُصل من هيئة كبار العلماء، والثانى يشكك فى تاريخ الأدب ويطبق منهج الشك الديكارتى متأثرًا «برينان»، ولكن الأخطر أنه يرى أن ما أتى به القرآن من أخبار وآثار لابد أن يدعمه البحث العلمى الحديث عن طريق الحفريات والآثار والنقوش وغيرها، ليكون مؤكدا على كل المستويات - وهو يعنى أن يكون مقنعًا لغير المسلمين أو للبشر كافة - ولكن خانته العبارة، فأثار ضجة هائلة وصُودر الكتاب، وأُحيل مؤلفه للنيابة العامة للتحقيق، ونوقش الموضوع فى البرلمان، وظل بين أخذ ورد، حتى حسمت النيابة المعركة وحفظت القضية.

وقد تخرج الفتى فى معهد دمياط الدينى عام ١٩٢٦ وسط هذا الجو الفكرى المثير، والجدل الذى يملأ صفحات الكتب، والأخبار التى تتناقلها الصحف، والطلاب يعيشون هذا المناخ ويناقشونه، وأصبح تلميذًا بمعهد الزقازيق الثانوى الدينى، حين كانت قضية طه حسين تشغل الطلاب، والأساتذة، والمجتمع، والصحف، والبرلمان، والنيابة، فهى إذن مرحلة صراع فكرى هائل، تصهر الجميع، فينجلى المعدن النفيس.

وهو لا ينسى أنه أزهرى النشأة فيدافع عن طريقة الأزهر التقليدية التى تركز على المتون، وتهتم بالشروح والحواشى والتقارير، ويرى أن كل هذه التعليقات والتفريعات أشبه بدائرة معارف، وأن الجامعات لم تفد من هذه الطريقة فيما يمكن أن يسمى بعلم احتمالات النصوص، وهى وجهة نظر على أية حال، وإن كانت هناك وجهة نظر مقابلة، (فلكل فعل رد فعل مساو له فى القوة ومضاد فى الاتجاه)، ترى أن هذه الشروح والتعليقات، والتلخيصات، والتفريعات، لا تمثل مرحلة إبداع ولكنها تمثل مراحل كسل عقلى، اعتمد على المتون وأخذها على أنها معجزات تحتاج إلى الشرح والتعليق والتلخيص، وكل هذا لا يمثل دائرة معارف بقدر ما يمثل أغلالاً وأثقالاً، على القارىء أن يحملها أو يحتملها سواء فهمها، أو لم يفهمها. وما زلت أذكر وأنا أدرس البلاغة فى كلية الآداب بجامعة الإسكندرية - وكنّا ندرسها فى المفتاح للسكاكى الذى لخصه القزوينى وشرح التلخيص للتفتازانى، (ومعه هوامش هى مواهب الفتاح لأبى يعقوب المغربى، وعروس الأفراح للسبكى وحاشية الدسوقى)، أن الشارح حين كان يقف عند

جملة، يترك المدلول البلاغى ويدخل فى المعانى الاصطلاحية، فتشبيه صوت المرأة بالرياض لا يلفت الشارح فيه إلا معنى الصوت وهو (مقابلة القارع للمقروع والقالع للمقلوع من حيث هو).

وهو يمر على أحداث ضخمة مرورًا سريعًا، كأنه يسترجع أطياف الماضى، وكأن شريط الذكريات يمر مسرعًا عجلًا، لأنه يريد أن يتوقف عند حياته هو لا حياة الآخرين، فإمارة الشعر التى وضعت على رأس شوقى إكليل الزعامة يوم ٢٩ أبريل عام سبعة وعشرين وتسعمائة وألف، والوفود الرسمية والشعبية من أبناء الأقطار العربية وأدبائها، من فلسطين ولبنان وسوريا، والأردن والبحرين وعدن والمهجر، والمغرب التى استعدت للحضور فى هذا اليوم، ومنتدى التهذيب فى بغداد الذى قرر إقامة حفلٍ تكريم لشوقى فى نفس اليوم الذى يحتفل به فيه بالقاهرة، كل هذا لا يتحدث عنه إلا حديثًا عابرًا، مع أن العرب لم يجتمعوا على شاعر فى تاريخهم الطويل كما اجتمعوا على شوقى وإمارته، فهو شاعر الفن الخالد، شاعر الإسلام، شاعر العروبة، شاعر المسرح، شاعر الأغنية، شاعر الأطفال.

وهو ما يزال يمزج الأحداث الخاصة بالعامة، فلم يلبث سعد زغلول أن مات، وهكذا ودعت مصر زعيم الأمة ومجاهدها الأكبر، وهو حدث ظل صداه، يتردد فى الحياة العامة والخاصة إلى عهد قريب، لأن أعلام الأمم لا ينتهون بموتهم، فهناك من يحمل الشعلة من بعدهم ويستمر على دربهم. وينتقل من الحياة العامة إلى الحياة الخاصة فالجامعة المصرية تفتح أبوابها عام ثمانية وعشرين وتسعمائة وألف وتقبل تجهيزية دار العلوم، وبذلك تحول الفتى إلى الزى الإفرنجى خلال العام الدراسى ١٩٢٩/٢٨.

وتغيير الزى مجرد رمز، ولكنه يعنى أنه يتأقلم مع الحياة الجديدة بسرعة، ومع التطور الموعود، مثلما فعل طه حسين، حين غير زيه الأزهرى فى السفينة التى عبرت به إلى أوروبا، ولكن جيل طه حسين كان عليه أن يقوم بعملية التطور، لا أن يعيش التطور، ومن هنا كان طه حسين يسابق الأيام، أما شوقى ضيف فيساير الأيام. طه حسين كان عميد كلية الآداب فسمح - لأول مرة فى تاريخ الجامعة - بقبول الفتاة، برغم كل ما وجه للجامعة من نقد، لأنه مقتنع أن هذا حق لها، وأن عملية التطوير لابد أن تتم على يده، وشوقى ضيف دخل الجامعة فوجد الفتاة طالبة بها لأول مرة، فلم يستنكر ولم يرحب، وما كان له أن يستنكر أو يرحب، وهو بعد فى مرحلة بين البينين كما يقال، فقد انتظم مع زملائه من حملة تجهيزية دار العلوم فى سنة تمهيدية، يتعلمون اللغات الأجنبية قبل التحاقهم بالسنة الأولى.

ولكن الأيام تجرى مسرعة عجلة، فيعزل طه حسين من قبل صدقى باشا رئيس الوزراء، لأنه رفض الكتابة فى صحيفة حزبه المسمى بحزب الشعب، «ورد وسطاءه ردًا غليظًا، إذ كيف

يتعاون مع من ألغى دستور الأمة، وخنق الحريات، واضطهد الأحرار، وسفك الدماء الطاهرة فى انتخاباته المزورة، فعزله صدقى من منصبه، ونقله إلى ديوان وزارة المعارف، فلم يذهب إليها وقدم إلى وزيرها استقالته، وأضرب طلاب الجامعة... وغضب لطفى السيد مدير الجامعة بسبب هذا العدوان على استقلال الجامعة وقدم إلى الحكومة استقالته»[١].

ويتتلمذ الفتى على يد أحمد الإسكندرى - بدلا من طه حسين، وإبراهيم مصطفى، وأمين الخولى، وعبد الوهاب عزام، وأحمد أمين، ومصطفى عبد الرازق، هذه الحلقة الذهبية التى وهبت نفسها للعلم وأعطت بغير حدود، ولكن طه حسين يعود فى العام الأخير للفتى فى الجامعة، ويدرس معهم كتابين «الموازنة» للآمدى، «وتاريخ الأدب الإنجليزى» لتين، وهو هنا يحرص على الثقافتين العربية الأصيلة، والغربية بمناهجها النقدية المعاصرة، ويمر صاحب السيرة مرورًا سريعًا على مرحلة عمله بمجمع اللغة العربية - الذى سيصبح عضوًا فيه بعد فترة من الزمن - لأنها كانت مرحلة قصيرة، فلم يلبث طه حسين أن عيّن لأول مرة بكلية الآداب معيدين، ويُختار الفتى معيدًا بقسم اللغة العربية خلال العام الدراسى ١٩٣٧/٣٦، ويبدأ رحلته مع الدراسات العليا، فيختار موضوع «حركة النقد فى كتاب الأغانى»، ومن هنا سيطر مبكرًا على مادة الشعر وتاريخه، لأن كتاب الأغانى موسوعة كبرى فى تاريخ الشعر العربى، وتناقش رسالة الماجستير فى يناير ١٩٣٩، ويبدأ على الفور مع أستاذه طه حسين فى اختيار موضوع للدكتوراه، وهو (الفن ومذاهبه فى الشعر العربى)، وكأنما حياته كانت بحثًا متصلًا فى هذه الفترة التى تنتهى بالجزء الأول من سيرته.

ويبدأ الجزء الثانى من السيرة بحصول الفتى على درجة الدكتوراه، وتعيينه مدرسًا بالقسم الذى تخرج فيه، منذ سنوات وعمل فيه منذ تخرج، فها هو ذا بعد ست سنوات يصبح زميلًا لأساتذته، وأستاذًا لتلاميذه، وهو ما يزال يرى الصداقة أكثر دوامًا، وأرحب صدرًا من الحب، لأن الصداقة مشتقة من الصدق فى المودة، والحب أنانى بين فردين كل منهما يريد الآخر لنفسه وحسب، وشوقى ضيف نادر الحديث عن هذه الأمور التى نسميها إنسانية، فمشاغله لها خط واحد يدور من بعيد أو قريب حوله هو البحث العلمى، كأنما محور حياته قد تحدد، وهدفه قد تحدد، وهو يسير إلى هدفه الذى يعرفه فلا يحيد عنه، ويجد العون من الأصدقاء أساتذة وزملاء وطلابًا، ولذلك يتوقف عندهم لأنه يكبر الصداقة ومن ثم يكبر الوفاء ويجلّه.

والنماذج التى ضربها أصبحت نادرة فى أيامنا هذه التى تتسم بالمادية المفرطة، فقد مرض عبد العزيز فهمى - عضو المجمع عامًا كاملًا، فلما شفى من مرضه، وهب مكافأته المجمعية طوال العام لطبع كتاب جيد لأحد الشبان، ووقع اختياره على رسالة شوقى ضيف بناء على

(١) معى ص ١٠٠.

تزكية طه حسين، ويقابل شوقي ضيف عبد العزيز فهمي لإهدائه نسخة من الكتاب بعد طبعه وشكره على ما قام به، ولا يجد فرصة ينفذ منها إلى موقف تربوى إلا استغلها، فهو أستاذ يعلم ويوجه، ومن هنا وقف أمام عبد العزيز فهمى وهو يقرأ رسالته، فيستوعب الصفحة فى ثوان كأنما قد طبعت فى ذاكرته، ثم أخذ يناقشه مناقشة القارىء الواعى، ومن هنا يتجه إلى معلمى الناشئة ليدربوهم على سرعة القراءة. والحقيقة أن معلمى الناشئة لا يستطيعـون ذلك، لأن سرعة القراءة أصبحت علمًا قائمًا بذاته فى كثير من الدول المتقدمة، فهم يبدءون مع الطلاب ببضعة أسطر وبأجهزة وتقنيات معدة لهذا الغرض، ويتركون للطلاب فرصة، ثم يمحون الأسطر، ويزيدون عدد الأسطر فى كل مرة حتى يمكن للطلاب فى النهاية أن يقرءوا الصفحة فى ثوان وينتقلون من السهل إلى الصعب، ومن التخصص إلى الكتب الثقافية العامة، وهكذا وفق نظام لا يستطيعه المدرسون المجهدون فى مدارسهم، لأنهم لا يعرفون هذا النظام أولاً، ولأنه لا يدرك بالدربة وحدها.

ويؤلف (الفن ومذاهبه فى النثر العربى) ويطبعه عام ١٩٤٦، ويهدى نسخـة لعبد العـزيز فهمى، فيجد الشيخ الذى بلغ الثمانـين من عمره، يبـذل جهدًا عنيفًـا فى ترجمـة (مدونـة جوستينيان) فى الفقه الرومانى. لم يكتف بالنسخة الفرنسية، بل رأى أن يتزود باللاتينية حتى يرجع إليها إذا توقف فى عبارة، وكان الربو يصيبه بنوبات متتاليـة فيكاد جسـده الضاوى يتهاوى، ولكنه يعود بعد كل نوبة صلبًا وقّاد الذهن منكبًا على العمل الشاق، وهكذا يقدم لنا النموذج الحى والمثل الأعلى للإخلاص فى العمل العلمى، الذى لا يرجو صاحبه من ورائه كسبًا ماديًّا، فهو قد وهب نفسه للحياة العلمية كما وهب أكثر جيله من المثقفين أنفسهم أمثال طه حسين، والعقاد، وأحمد أمين، وغيرهم، وهؤلاء كانوا القدوة التى اقتدى بها شوقى ضيف، فإذا كنا اليوم نعجب له ونعجب به، ونعتبره نموذجًا فريدًا فى حياتنا المعاصرة، فقد كانت القدوة أمامه فى هؤلاء الأعلام، الذين يحاول البعض اليوم الانتقاص من شأنهم لا لشىء ولكن لأننا نتلذذ بمحاولة تحطيم شوامخنا، كأن ذلك سوف يمكننا من احتلال مواقعهم، وكل ما صنعناه، أننا أفقدنا الشباب المثل الأعلى وتركناه حائرًا.

ويمنحنا عدة صور للوفاء وفاء الصديق لصديقه، ممثلاً فى الدكتور سامى الدهان محقق ديوان أبى فراس، ووفاء التلميذ لأساتذته، وهو يشيد فى كل حين بطه حسين، وعبد العزيز فهمى، وغيرهما، ثم وفاء الأساتذة لتلاميذهم، وهنا يذكر أن ثورة يوليو عندما قامت أعلنت وجوب تطهير الإدارة الحكومية، وتألفت لجنة للتحقيق فيـما تلقته من شكـاوى «وفوجىء صـاحبى بخطاب من أستاذه الدكتور عبد الوهاب عزام عميد الكلية الأسبق، وكان قد أصبح سفيرًا لمصر فى باكستان، وإذا هو يقول فى خطابه: إن كنت قد ضقت بشىء فى كليتك – وكان اللغط

قد تكاثر عنها فى الصحف – فإن لك عندى عملاً فى السفارة على الرحب والسعة، وأنا فى انتظار ردك، فرد عليه شاكرًا وذكر له أن لا علاقة له بكل ما حاق بالكلية، وأنه يؤثر البقاء فى كليته مع طلبته، ولا يبغى بذلك بديلاً. وهى صورة رائعة من صور وفاء الأساتذة لتلاميذهم»[1].

ولعل الدافع الذى دفعه فى كثير من الأحيان إلى الكتابة هو كراهيته للظلم، فتلك الحملات الظالمة التى نالت شوقى بعد وفاته، هى التى دفعته إلى الكتابة عن شوقى محللاً شعره الغنائى والتمثيلى، موضحًا مكانته الرفيعة فى الشعر العربى الحديث ونشره عام ١٩٥٣، وعلى الرغم من اختلافه مع كل من طه حسين والعقاد فى آرائهما حول شوقى، فإن طه حسين والعقاد بالذات هما اللذان رشحا كتابه لجائزة الدولة، ولم تأخذهما العزة بالإثم، فحمد لهما هذا الموقف، وهكذا الشأن عندما توفى العقاد، وكثر الجدل حول قيمته الأدبية والفكرية وأى شىء يبقى منه للتاريخ، أحس أن الرجل لم ينصف ومن هنا كان كتابه عنه وما فيه من رد على النقد الظالم، ومحاولة لإنصاف الرجل، وإذا كان هذا كله رد فعل لمواقف معينة، فالحقيقة أن شوقى ضيف حين يذكر لا يذكر بكتابه عن العقاد أو غيره، بقدر ما يذكر بهذه الخريطة التى وضعها للتطور الأدبى منذ العصر الجاهلى حتى العصر الحديث، وكأنما عاد ما أفاده من كتاب الأغانى فى بداية حياته، يصبه بعد أن نضج، ويوجهه لوضع معالم هذا التاريخ الأدبى.

لم يقم أحد من قبل بهذا العمل العلمى الضخم، الذى صدر فى ثمانية مجلدات (العصر الجاهلى – العصر الإسلامى – التطور والتجديد فى الشعر الأموى – العصر العباسى الأول – العصر العباسى الثانى – عصر الدول والإمارات فى الجزيرة والعراق – عصر الدول والإمارات فى مصر والشام – الأدب العربى المعاصر فى مصر)، وهو جهد لجان علمية تستغرق أجيالاً، وليس جهد فرد، وتوقف عند الأدب العربى المعاصر فى مصر، وإن كان قد أصدر كتابه (دراسات فى الشعر العربى المعاصر)، ولكنه رأى أن الشعر العربى الحديث فى بيئاته المختلفة، يحتاج إلى زمن وجهد لا يقوى عليه إلا الشباب الذين يمكنهم أن يسيروا على الدرب الذى عبده لهم، ومن هنا بدأت اهتماماته أخيرًا تتجه إلى أمر يشغل بالنا جميعًا، وهو مشكلة الضعف البين فى اللغة العربية، وعلى الأخص فيما يتصل بالنحو العربى ومشكلات تعلمه، فاتجه إلى دراسة المدارس النحوية أولاً، ثم ألف كتابه (تجديد النحو)، وأخيرًا أصدر (تيسير النحو قديمًا وحديثًا مع نهج تجديده) وألغى فيه كثيرًا من أبواب النحو التى اختلف فيها القدماء، وذكر مصادره فى الحواشى ليكون كتابه حجة على من يدعى أن المشكلة معاصرة، ترجع إلى أننا لا نأخذ طلابنا بالشدة فى لغتهم، ولا ترجع فى بعض أسبابها إلى المادة العلمية نفسها

---

(١) جـ٢ ص ١٠.

بدأت مرحلة ثالثة فى حياة شوقى ضيف، فقد بدأ ينفتح على العالم ويرحل فى كل اتجاه، وهو الذى عكف على مكتبته وكليته وطلبته طول هذا الزمن، كان ذلك عام ١٩٥٦ حين وجه اتحاد الكتاب فى رومانيا، وروسيا دعوة إلى اتحاد كتاب مصر كى يرسل وفدًا لزيارة البلدين، ووقع الاختيار على خمسة كان هو واحدًا منهم، ولعل هذه كانت البداية، لأنه سوف يمكث بعدها خمس سنوات فى مصر، قبل أن يبدأ السفر بطريقة شبه دورية على مدى عشرين عامًا.

أما الرحلة الأولى إلى رومانيا وروسيا، فقد استغرق وصفها صفحات وصفحات، فهو يتحدث عن الفاتيكان وقصره، ويصفه وصف أديب تلتقط عينه كل جزئية، ويزور روما فيصف مبانيها، وشوارعها، ونافوراتها المشهورة، ويرتد به الزمان إلى أيام مجدها وعزها، ويعود به الحاضر إلى واقعها، ثم يسافر إلى رومانيا فيتوقف عند بوخارست، ويلفت نظره ما أعده المسئولون هناك للأدباء والمفكرين من أسباب الراحة ممثلة فى بيوت خاصة بهم، تستقبلهم أثناء تأليفهم لأعمالهم وتهيئ لهم الجو المريح والهدوء المطلوب والتفرغ المرغوب، ثم هى تكافئهم بعد ذلك مكافآت سخية على ما ينجزون من أعمال، وكأنه يوازن فى الواقع بين الأديب هناك والأديب هٰهنا فى الوطن العربى الذى تسحقه الوظيفة ومطالب الحياة ويلهث وراء مشكلاته اليومية، ثم يعود آخر النهار كى يكتب، فهو فعلاً شمعة تحترق واحتراقها يكون سريعًا، لأننا لم نعرف كيف نحافظ عليها فنوقدها وقت الحاجة، ويعجبه اتجاههم العملى فهم قد قضوا على الأمية هناك بعد أن أسهم جميع أفراد الشعب، فقد فرضوا على كل قارئ أن يعلم واحدًا، وعلى كل مؤسسة أن تكافح الأمية بين العاملين فيها، ولو صنعنا هذا فى وطننا العربى لقضينا على الأمية نحن أيضًا، ولكننا لا نريد أو لا نود أن نتعب أنفسنا فى التنفيذ، ولتبق الأمية تشكل ستين فى المائة حتى تتولاها الأجيال الآتية.

ثم سافروا بعد ذلك إلى موسكو، ويتحدث عن كل شىء هناك، الحياة العلمية، حيث يتعلم التلميذ فى المرحلة التانوية كيف يسوق السيارة، ويتعرف على أجزائها حتى يصلح أعطالها، ويدرس أجزاء الراديو والتليفزيون، حتى إذا إنتهى من هذه المرحلة كانت دراسته عملية مبنية على أساس نظرى، ويتحدث عن مزارع الاتحاد السوفيتى وأنواعها الحكومية منها والتعاونية، وكأنه يريد أن ينقل إلى القارئ صورة عما رآه تغنيه عن المشاهدة، وتسعفه فى ذلك عينه اللاقطة التى عرفناها فى وصفه للطبيعة أيام طفولته.

«وزار صاحبى ورفاقه الكرملين، وأمامه ساحة واسعة كبيرة وحوله سور به أضرحة لزعماء روسيا، وعلى ظاهره من الخارج شواهد بأسماء بعض الشخصيات المدفونة بجواره، وبناء الكرملين مقسم ثلاثة أقسام: قسم لمتحف وقسم لمجلس السوفييت الأعلى واللجنة المركزية، وقسم لدوائر الحكومة. وقد بدءوا بناءه فى القرن الحادى عشر، وظلوا يضيفون إليه ملاحق

جديدة حتى القرن الخامس عشر الميلادى، وعلى السور أبراج ذات رءوس تشبه المسلات بنيت قديمًا للحراسة، وللكرملين مدخلان كبيران أحدهما للمارة والثانى للسيارات، وقد دخل صاحبى مع رفاقه المتحف، وهو مكون من دورين: أعلى وأسفل، وصعد إلى الدور الأعلى على سلم عريض من الرخام، ورأى فى أعلاه مرآتين كبيرتين مزينتين بالتماثيل، كما رأى ساعة كبيرة على مقعد مزخرف، وأخذ يشاهد المعروضات فى الدور، وكان أول ما شاهده دروع الفرسان النحاسية وغير النحاسية، ورأى خوذة - خالها تركية - كتب فى أعلاها: لا إله إلا الله، محمد رسول الله، وكتبت وسطها آية الكرسى فى شكل دائرى، وشاهد كثيرًا من أسلحة القرون الماضية سيوفًا، وغير سيوف محلاة مقابضها بالجواهر، كما شاهد قسمًا خاصًّا بالساعات، وقسمًا خاصًّا بثياب رجال الكنائس المزركشة، والكتب المقدسة مرصعة بالجواهر واللآلئ، ومعها صور للعذراء ولبعض القديسين، ويزخر هذا الدور العلوى بأوانٍ لا حصر لها ذهبية وفضية، وبعضها مهدى من الدول إلى القياصرة، حمله إليهم سفراؤها، وتمتد التواريخ على التحف منذ القرن الخامس عشر، وكأنه لم يضع شىء مما كان فى قصور القياصرة أثناء الثورة الروسية الدامية. وتجسم فى الأوانى صور وتماثيل كثيرة، والزجاجى منها، والخزفى محلى بالذهب والفضة، والأطباق الصينية محلاة بزركشة بديعة، وكذلك الصينيات، والكئوس الكبيرة والصغيرة، وتكثر الشمعدانات والتماثيل المتخذة من سن الفيل للأسد والصر، وفى جانب من هذا الدور أوانى بطرس الأكبر الذهبية»[1].

أردت بهذا النص المطول الذى يصور الدور العلوى من قصر الكرملين، أن أعرض للقارئ كيف يصف شوقى ضيف وكيف يعرض مشاهده، كأنه أمين المتحف يراجع سجلاته، فلا يترك صغيرة ولا كبيرة، وينتقل بعد ذلك إلى بقية أجزاء القصر، ثم إلى بقية الأماكن التى زارها هنا وهناك، ومن هنا يتضح مدى أهمية الوصف عند شوقى ضيف، ليس فقط وصف المتاحف العديدة التى كان يهتم بها فى كل مكان زاره، ولكن أيضًا وصف المدن، لا من حيث هى أبنية وشوارع ومعالم ومتاحف ومكتبات وجامعات وحسب، ولكن أيضًا من حيث هى مجتمعات لها عادات وتقاليد، وبشر لهم طموحاتهم، وعواطفهم، وآمالهم، وآلامهم، ومثلهم العليا فى الحياة، وينقل صورًا من لهوهم وجدهم، حتى لا نعود محتاجين إلى لوحات توضيحية.

وفى طريق عودته إلى مصر تقوم حرب ١٩٥٦ فيتوقف فى بيروت مدة حتى ينجلى الموقف وتفتح المطارات، ولكنه لا يضيع هذه الفترة سدى، ثم هو منفعل بهذه الحرب القذرة، التى تآمرت فيها ثلاث دول على مصر كأنما هو تحالف دولى من أجل كسر شوكة مصر، يذكرنا بالتحالف الدولى الأول والثانى والثالث، أمام نابليون فى القرن الماضى، إنها الدول الكبرى التى

---

(١) ج ٢ ص ٢٠.

لا تريد لغيرها أن يكبر، ولكن الدول لها أعمار كما يقول ابن خلدون فى مقدمته، وهكذا تتحول دول عظمى بعد هذه الحرب إلى دول من الدرجة الثانية، لا تستطيع الحفاظ على مستعمراتها فتفقدها واحدة إثر أخرى، وهنا يكتب شوقى ضيف مقاله (استالينجراد الثانية) يوازن فيها بين بور سعيد فى صمودها، أمام العدوان واستالينجراد فى صمودها أمام هتلر، كلتا المدينتين قاومت وتحملت كثيرًا من الدمار، ولكنها افتدت أمتها فى النهاية.

وهنا نحس كأن شوقى ضيف قد قال أهم ما يود أن يقول، ولذلك يجرى مسرعًا عجلاً فى مذكراته، ويمر على أحداث يعبرها، كأنه لا يريد أن يتذكرها أو يذكرها، فقد قال أهم ما عنده من وجهة نظره، ولم يبق لديه إلا بعض معالم على الطريق، ولذلك يذكر اختيار المجمع العلمى العراقى له عضواً مراسلاً عام تسعة وخمسين وتسعمائة وألف، واختياره ليشترك فى امتحان ليسانس الآداب بفرع الخرطوم، وزيارته لدمشق فى مهرجان الشعر الثانى الذى أقامه المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون، ودعوته عام واحد وستين وتسعمائة وألف لإلقاء محاضرة بالمركز الثقافى بحلب، ثم دعوته أستاذًا زائرًا مدة أسبوعين بجامعة بيروت العربية، وكأنه يقفز قفزًا وإن كان قد توقف بطبيعة الحال أمام قلعة حلب وتذكر سيف الدولة وشاعره المتنبى، كما توقف أمام الطبيعة الخلابة بلبنان.

وتوقف وقفة قصيرة أمام سنوات قضاها فى عمان بالأردن معارًا من جامعة القاهرة، وإن كانت هذه الوقفات الصغيرة أمام الأمور الحياتية قد حل محلها وقفات طويلة أمام الحياة الفكرية، فدروسه هناك أتاحت له فرصة إعادة دراسة الحياة الثقافية أيام الحروب الصليبية، وتبين له خطأ المستشرقين ومن تابعهم من الباحثين العرب، حين عدوا هذه الفترة (القرنين السابع والثامن الهجريين على وجه الخصوص) فترة ركود وضعف، فقد رأى أن الأمة وهى تشحذ قواها جميعها، وتستطيع أن تقضى على التتار الذين اندفعوا كالسيل لم يقف فى طريقهم شىء سوى (عين جالوت) التى عبرت عن وحدة الجبهة فى مصر والشام، والتى استطاعت استعادة القدس من أيدى الصليبيين، ثم القضاء عليهم نهائيًا وإلقاءهم فى البحر ليعودوا من حيث أتوا، لا يمكن أن تكون أمة لاهية واهنة لا حربيًا ولا فكريًا، فحاول أن يرد إلى العصر اعتباره، ومازالت زياراته تترى فهو فى بغداد مدة أسبوعين بدعوة من جامعة بغداد، ثم هو فى استانبول بعد ذلك مع أسرته سائحين، وإذا كانت بغداد سوف تأخذ منه الكثير بعد ذلك وهو يدرسها، فقد توقف عند إنطاكية فى سياحة، وتذكر مدائح أبى تمام لمحمد بن يوسف الطائى وجنوده البواسل، وهم ينازلون جند بيزنطة فى الأناضول شتاء، والثلوج المتراكمة على الجبال وطرقاتها الضيقة، وارتفاعها الشاهق، وكان يتصور وهو يقوم بتدريس تلك المدائح لطلابه أن أبا تمام إنما يبالغ، حتى إذا رآها رأى العين، يتيقن أن أبا تمام كان يصف بطولة حقيقية.

وما يزال شوقى ضيف يمزج بين الأحداث السياسية وسيرة حياته بأحداثها الخاصة، فيتوقف وقفة قصيرة عند حرب ١٩٦٧ كأنما يريد أن يقول أمرين: الأول أننا نعيش فى عصر أثرت فيه السياسة فى كل جوانب الحياة الثقافية والاقتصادية والاجتماعية، فلا يكاد الإنسان يخلو إلى نفسه ليفكر حتى يروعه حدث سياسى، وكأننا نتنفس السياسة مع الهواء كل حين، والأمر الثانى أننا اعتدنا هذه الحياة حتى أصبحت وهى تشغلنا لا تشغل إلا مساحة محدودة من فكرنا سواء أكانت أخبارًا سارة أو أخبارًا مؤلمة، فقد «تكسرت النصال على النصال» من طول ما تجرعنا وعانينا، ولكن النكسة لم تمر دون أن يستغلها كما عودنا أن يختزن كل موقف، وأن يحوله إلى دراسة جادة، فقد أصدر كتابه «البطولة فى الشعر العربى» محاولاً قدر طاقته وجهده أن يمسح أثر الانهزام، وأن يقول لنا: إن حياة الأمم مليئة بالانتصارات، وحياة الأمة العربية على وجه الخصوص حياة يحتل فيها النصر صفحات مشرقة، أما الهزائم فهى نقاط لا تلوث الصفحات، وإن الانسان يسقط ويقوم ولا ينهزم إلا إذا هزمت إرادته.

وأحيل إلى التقاعد فى صيف عام ١٩٧٠، ولكنه لم يتقاعد، فالتقاعد من القعود، وهو لم يتعود القعود أبدًا، لقد بدأ أخطر مشروع له منذ عشر سنوات وسيبقى مشغولاً به عشر سنوات أخرى، إنه تاريخ الأدب العربى فى العصر الجاهلى، فى العصر الإسلامى التطور والتجديد فى الشعر الأموى، فى العصر العباسى الأول، فى العصر العباسى الثانى، عصر الدول والإمارات جـ ١، عصر الدول والإمارات جـ ٢ الأدب العربى المعاصر فى مصر، دراسات فى الشعر العربى المعاصر، إنها موسوعة لا ينهض بها فرد عادة، وإنما تنهض بها مؤسسة تبقى أجيالاً تصدرها جزءًا بعد جزء، ولكنه نهض بهذا العمل الكبير وحده، منذ فتوته إلى شيخوخته، وكأنه أحد عمالقة تراثنا الذين وهبوا حياتهم لعمل علمى كبير كأنه الطبرى يكتب «التاريخ» أو «التفسير» كأنه الجاحظ يكتب موسوعته «الحيوان» كأنه البخارى أو مسلم يكتب «صحيحه» كأنه الأصبهانى يكتب «الأغانى» كأنه الخطيب البغدادى يكتب «تاريخ بغداد»، كأنه ابن منظور يكتب «لسان العرب»، كأنه القلقشندى «يكتب» صبح الأعشى «كأنه ابن حزم يكتب» المحلى».

ويذهب إلى جامعة الكويت متعاقدًا فتتسع دائرة تأثيره، ويقوم بالتدريس، ويشرف على طلاب الدراسات العليا، كما أشرف من قبل ومن بعد على طلاب جامعة القاهرة والجامعة الأردنية، ويكوّن مدرسة علمية تمتد من المشرق إلى المغرب ومن الشمال إلى الجنوب، ولا أبالغ إذا قلت إن جيل الأساتذة الآن بالجامعات العربية، تتلمذ على يديه بطريقة مباشرة، أو على كتبه أى بطريقة غير مباشرة، فكل أقسام اللغة العربية مدينة له ولعلمه.

ولقد بدأ يحصد ما زرع، وكان أول الغيث اختياره عضوًا بمجمع اللغة العربية عام ستة

وسبعين وتسعمائة وألف، وهو فى المجمع يحاول منذ اختياره أن يقوم بما سوف تذكره له الأجيال القادمة من محاولات مستمرة، لتيسير النحو العربى، وهو شغله الشاغل الآن بعد أن فرغ من تاريخ الأدب، ورأى تعلم الشباب للعربية، فرأى أن تيسير النحو وسيلة إلى رأب الصدع ومازال يحاول مرة ومرة ومرات.

وفى سبتمبر عام تسعة وسبعين قرر المجلس الأعلى للفنون والآداب منحة جائزة الدولة التقديرية للآداب، وجاء فى حيثيات القرار (إنه يعد نمطًا فريدًا فى جيله، وإمامًا فى تخصصه، وهو بحق ظاهرة ثقافية، ودلالة أصيلة على قدرة مصر الفكرية، وقد أصبح بحق مفخرة كبيرة لمصر فى شتى الأروقة العلمية، والجامعات العربية وغير العربية).

وفى يناير عام ثلاثة وثمانين، نشرت الصحف نبأ حصوله على جائزة الملك فيصل العالمية للأدب العربى، «تقديرًا لأعماله فى أدب القرنين الثانى والثالث الهجريين، بالإضاف إلى دراساته فى تاريخ الأدب العربى قديمه فى مشرقه ومغربه، وما كان منها فى الدراسات القرآنية والنحوية والبلاغية، التى تعمق الدراسات الأدبية، مع تميز أعماله بالنظرة الشاملة للأدب العربى نثره وشعره، على طول عصوره، وتعدد فنونه واختلاف بقاعه».

ويرد هو على هذا التقدير قائلًا: إن هذه الجائزة العالمية العظيمة ستدفع دفعًا إلى منافسة حميدة فى الأقطار العربية بين المتعمقين فى الدراسات الإسلامية، ودراسات الأدب العربى، والدراسات العلمية، للفوز بقصب السبق، مما يعود بأكبر النفع على نهضتنا العربية المعاصرة.

وها نحن نقترب من النهاية، والنهاية تتمة لمشهد البداية، كانت البداية بنفحات الدين الحنيف، والقرآن الكريم والكتّاب والمعهد الدينى، وها نحن اليوم مع شوقى ضيف فى رحلة الحج، يخلص من ضوضاء الحياة ومشاغلها المادية، لينعم فترة بالحياة الروحية ومتاعها الهنىء الذى لا يدانيه متاع.. واكتحلت عيناه بقبر الرسول وسار فى طرقات عبرها الرسول من قبل، وصور التاريخ لا تبرح خياله، كأنما ارتد إليه الماضى بعبقه يحيا فى الواقع مرة أخرى.. ثم سار إلى مكة المكرمة، وطاف حول الكعبة، وأتم شعائر الحج، فغسل قلبه وملأ روحه بقوة ربانية، وأحس كأنما خُلق من جديد خلقًا آخر.

هكذا توقف القلم بعد مسيرة طويلة طولها خمسة وسبعون عامًا، تمثل القرن العشرين فكرًا وثقافة، وسياسة، وتربية، وتجارب من خلال رحلة فرد متميز، يعرضها عرضًا أدبيًا، يتوقف ويتأمل حينًا، ويسرع الخطى حينًا آخر، ويستخلص العبرة فى كل الأحيان، يمزج بين التركيب والتحليل فى البناء، ولكنه لا يعرض الصورة بكل جوانبها، فقد ترك فراغًا لا ندرى له سببًا، لمسه حينًا لمسًا خفيفًا، حين تحدث عن الوفاء، ولكن هذا لم يشبع نهمنا، فشوقى ضيف المفكر واضح تمام الوضوح، ولكن شوقى ضيف الإنسان فى بيته، مع أولاده، فى عاداته وتقاليده، فى

عواطفه بكل مدلول الكلمة، كل هذا أسدل عليه ستورًا كثيفة، وحجبه عنا، كأنه يراه نوعًا من الخصوصية، قد لا تفيد الناس، أو نوعًا من الضعف البشرى لا يليق بالكبار، أو هو نتيجة النشأة الريفية التى تعتبر الحديث عن الأسرة لا يليق، ولكن كل هذا لا يقنع القارئ، فلمسة حنان هنا، ولمسة أبوة هناك، وأسلوب حياة فى طرق التهيّؤ للكتابة، أو فى الترويح عن النفس من خلال الحياة اليومية، كانت كفيلة بأن تزيد السيرة إمتاعا وخصوبة وتشويقا.

أ. د. ماهر حسن فهمى
عميد كلية الإنسانيات
وأستاذ الأدب الحديث
جامعة قطر

الأندلس فى نتاج شوقى ضيف

د. محمود على مكى

منذ بضعة شهور استقبل أستاذنا الجليل الدكتور شوقى ضيف عامه الأول بعد الثمانين، وكأنه يستأنف به شبابًا جديدًا، فهو لا يزال كالعهد به فتاءً ونشاطًا وقدرة على العمل، لم تتحيف منه هذه السنون الطوال التى قضى منها أكثر من نصف قرن فى جهد دائب متصل، فهو بحمد الله ما برح ممتعًا بقوة بدنه، وصفاء ذهنه، وقوة حافظته، وخصوبة إنتاجه، وكأنه فى مقتبل حياته: نسأل الله أن ينسئ له فى العمر، وأن يظل - كما كان دائمًا فى الجامعة وخارج الجامعة - أبا وراعيًا لأجيال من تلاميذه ومريديه الكثيرين، وحاملاً لمشعل الثقافة العربية، فالحق أن المرء لا يسعه إلا أن يطمئن إلى مستقبل هذه الثقافة مادام فيها أمثال الدكتور شوقى ضيف، ومن عرفوا كيف يتخذون منه قدوة ومثلاً.

وإنه لما يدعو للتفاؤل أن عشرات، بل مئات من تلاميذه منتشرون فى أنحاء العالم العربى كله من العراق والكويت، حتى المغرب الأقصى، فقد كان شوقى ضيف - شأنه فى ذلك كشأن بعض الشيوخ من أسلافنا العظام من أمثال الحافظ السلفى، وأبى حيان الغرناطى - من أولئك الذين نقرأ فى تراجمهم: «وطال عمره فأدرك الصغار فيه الكبار».والمقصود بذلك أنه قد تخرجت على يديه أجيال متعاقبة من التلاميذ، وأذكر أننى ما نزلت بلدًا عربيًا إلا والتقيت فى جامعاته ومؤسساته الثقافية من قادة الفكر عددًا ممن جلسوا من شوقى ضيف مجلس التلميذ، وممن ترك فى نفوسهم أثرًا باقيًا وذكريات لا تنسى.

بدعة التخصص الدقيق:

بدأت صلتى بالدكتور شوقى ضيف منذ أكثر من أربعين سنة، حينما التحقت بقسم اللغة العربية فى كلية االآداب.. وكأنى أراه آنذاك كما أراه اليوم تمامًا لم يتغير منه شىء.. فى قامته الفارعة، وبنيته المتينة، ومشيته الوقور، وصوته الهادئ ونظراته الجادة الصارمة التى سرعان ما تشف عن نفس طيبة خيِّرة، وخلق دمث ورقة عذبة، ولسان عفٍّ، وعلى مدى السنوات

الأربع التى استمرت فيها دراستى فى كلية الآداب أذكر أننا تلقينا على يد الدكتور شوقى ضيف محاضرات فى جميع مواد قسم اللغة العربية: العلوم القرآنية ومذاهب التفسير، والنحو، والبلاغة وتاريخ الأدب فى مختلف عصوره، والنصوص، والنقد، وكان يحاضر فى كل مادة من هذه المواد، فتكاد تحسب أنه قصر جهده عليها ولم يتخصص إلا فيها، ويقودنى هذا إلى الحديث عن بدعة «التخصص الدقيق» التى ابتليت بها الدراسة الجامعية خلال هذه السنوات الأخيرة، وهى أن يعكف الطالب الحديث التخرج فى دراساته العليا على فرع من فروع الدراسة لكى «يعمق» بحثه فيه و «يتخصص» فيه بزعمه، بغير أن يستكمل تكوينه العام فإذا به إذا اتجه إلى الأدب الحديث، لا يكاد يعرف شيئًا عن التراث الأدبى القديم، وإذا عمل فى ميدان الأدب الجاهلى، أو الإسلامى لا يخطر بباله، أن يتعرف الفنون الأدبية الحديثة من رواية أو مسرح، وإذا به إذا أعدَّ رسالة فى فن أدبى مستحدث وحاسبته على ما فيها من أخطاء لغوية أو نحوية أجابك بأن اللغة والنحو ليسا من شأنه لأنهما «خارجان عن دائرة تخصصه الدقيق»، وإذا كان عمله فى فن نثرى ووردت فيه أبيات من الشعر، لم يحسن نقلها أو أفسد روايتها قال لك إن علاقته بالشعر منقطعة وإن العروض مادة بعيدة عن ميدان تخصصه، وفات هؤلاء الشباب أن فروع اللغة العربية كأجزاء البنيان المرصوص يشد بعضها بعضًا، وكأعضاء الجسد الواحد إذا فسد أحدهما انتقل الفساد إلى سائرها، وإن ما يسمى «بالتخصص الدقيق» لا يتأتى إلا بعد أن يحيط الدارس بفروع اللغة كلها، بل بالأخذ بطرف قوى مما نسميه الثقافة العامة ورحم الله أسلافنا فقد كانوا على وعى كامل بهذا، فكنت ترى الفقيه لا يستقيم له منهجه فى الفقه إلا إذا تعمق دروس النحو والأدب والبلاغة، حتى الطبيب أو النباتى لا يبرز فى فنه إلا بعد أن تجتمع له سائر العلوم مهما بدا بعدها «الظاهرى» عن تخصصه، وقد كان ابن رشد الأندلسى فيلسوفًا طارت شهرته بهذه الصفة، وهو مع إحاطته الكاملة بالفلسفة الإغريقية والإسلامية لا يرى، بأسًا فى أن يكتب فى الفقه كتابًا مثل «بداية المجتهد» تقرؤه فتظن أنه لم يكن له هم إلا هذا العلم. ويكتب فى الطب كتابًا مثل «الكليات» فكأنه أفرغ جهده كله فى هذا الفرع من فروع المعرفة.

كان هذا من أول ما تعلمناه من أستاذنا الدكتور شوقى ضيف، ولم يكن ذلك من خلال عمله فى التدريس فحسب، وإنما قدم لنا القدوة فيه بجهوده فى التأليف، فالذى يتأمل هذه الجهود، يروعه ذلك الإنتاج بغزارته وتنوعه وجودته فى آن واحد، فلشوقى ضيف عشرات من الكتب تستوعب كل فروع العربية من القراءات القرآنية، والتفسير، إلى البلاغة، والنحو، والنقد الأدبى، والتراجم، وتضم التأليف الخالص إلى تحقيق نصوص التراث، هذا فضلًا عن مجموعة تاريخ الأدب العربى التى أخرج منها حتى الآن سبعة مجلدات ضخمة تحيط بتاريخ الأدب العربى من العصر الجاهلى حتى بداية نهضتنا الحديثة، فإذا ضممنا إلى هذه المجلدات عديدًا من الكتب المفردة التى ألفها فى دراسة أدبنا الحديث، والمعاصر، أو فى دراسة شعراء

بأعيانهم مثل شوقى والبارودى، رأينا أن حلقات عمله فى تاريخ الأدب العربى فى مشرقه ومغربه قد اكتملت، وأن مجموع هذا الانتاج يمثل موسوعة كبرى، ربما استكثرت على جيل، أو فريق من الباحثين، فما بالك وهى جهد رجل واحد أخلص للعلم فأخلص له العلم، وأحسن جزاءه.

الحديث عن شوقى ضيف، وتتبع إنتاجه فى مختلف ميادين الثقافة العربية لا تكفى فيه هذه العجالة، بل ربما احتاج إلى مؤلف كامل، ولهذا فإنى سأقصر حديثى هنا على مكان الدراسات الأندلسية من إنتاج هذا العالم، إذ أن له دلالته مع أنه لا يمثل إلا جانبا صغيرًا من اهتمامات شوقى ضيف.

الفن ومذاهبه فى الشعر والنثر:

ولعل أول صلة له بالأدب الأندلسى بدت فى كتاب من أول كتبه، وهو «الفن ومذاهبه فى الأدب العربى»، وكان فى الأصل رسالته التى نال بها الدكتوراه سنة ١٩٤٣، بإشراف الدكتور طه حسين، ثم طبع فى سنة ١٩٤٥، وما زالت طبعاته تتوالى إلى اليوم، والكتاب يقوم على أساس فكرة حاول الدكتور شوقى ضيف بها أن يفسر تطور الفن فى الشعر العربى، خلال مراحله المتتابعة فهو يرى أن الفن برزت له ثلاثة مذاهب متعاقبة: الصنعة ويمثلها فى الجاهلية زهير بن أبى سلمى و«مدرسته» من عبيد الشعر المنقحين له، ثم التصنيع ويمثله فى العصر العباسى الأول أبو تمام، وأخيرًا التصنع وهو الذى انتهى إليه شعر المتنبى وأبى العلاء المعرى، وفى سنة ١٩٤٦ يصدر شوقى ضيف كتابه الذى يكمل به دراسته للأدب العربى وهو «الفن ومذاهبه فى النثر العربى» ويطبق فيه نظريته السابقة على النثر متتبعًا هذه المذاهب فيه، وفى كلا الكتابين أفرد المؤلف فصلين للحديث عن شعر الأندلسيين ونثرهم، فرأى أن أهل الأندلس كانوا يعيشون على تقليد النماذج الشرقية، ومحاكاتها فى صورة من الاضطراب والاختلاط، فكان الشعراء والكتاب يجمعون فى نتاجهم بين صور المذاهب المختلفة.

الرد على النحاة:

ولم تمض على صدور هذا الكتاب الأخير سنة واحدة حتى كان شوقى ضيف، يخرج بطرفة جديدة كانت هذه المرة تحقيقًا لنص أندلسى، وفى ميدان مختلف عن ذلك الذى بدا وكأنه «تخصصه» الأول ونعنى بهذه الطرفة «كتاب الرد على النحاة» لقاضى الجماعة على عهد دولة الموحدين أبى العباس أحمد بن عبد الرحمن المعروف بابن مضاء القرطبى (المتوفى سنة ٥٩٢هـ-١١٩٦م). وقد كان هذا الكتاب - على صغره - يمثل أكبر ثورة على سيبويه ونحاة المشرق، فقد سدد ابن مضاء سهامه إلى نظرية «العامل» التى تعد الأساس الذى قام عليه

البناء النحوى وما تصوره النحاة لعواملهم، من تأثيرات هى التى تصنع الظواهر النحوية من رفع ونصب وجر، ثم ما تؤدى إليه تقديرات وعلل وأقيسة. ملأت النحو العربى بمسائل لا يحتاج إليها فى تقويم اللسان، بل تقف حائلاً بين المتعلم واكتساب ملكة لغوية سليمة، ورأى ابن مضاء أن نظرية العامل هى التى ملأت كتب النحو بحشد من التمارين غير العملية، إذ هى قائمة على فروض لا تتحقق فى واقع اللغة على أن ابن مضاء لم يكن فى كتابه هذا مجرد هادم للنحو، ولا داعيا إلى إلغائه، وإنما كان هدفه هو تيسير القواعد للمتعلمين وإعفاءهم مما لا يحتاجون إليه، فإن تفريغ المسائل والإكثار من التقديرات القائمة على التخبيل كثيرًا ما تصرف المتعلم، عما هو أساس قريب المنال، وقد تنبه الدكتور شوقى ضيف فى ذكاء إلى أن المنطلق الفكرى لابن مضاء فى ثورته على نظرية العامل وما يرتبط بها من أقيسة وعلل إنما هو أخذه بالمذهب الظاهرى، الذى ينكر فى الفقه ما أخذت به المذاهب المعروفة من اعتماد على القياس، وهو ما أدى أيضًا فى التشريع إلى وجود ركام هائل من الفروض التخييلية التى لا تستند إلى واقع الحياة.

أثار هذا الكتاب الذى قدم له شوقى ضيف بدراسة جامعة دقيقة اهتمام الباحثين، بل فجّر قضية كبرى مرتبطة بواقع حياتنا اللغوية التى نعانى فيها من تدريس النحو، وما نلاحظه فى مدارسنا من نفور المتعلمين من هذه المادة، ثم من عجزهم عن استيعاب القواعد النحوية حتى أصبح معظم من ينطقون بالعربية أو يكتبون بها لا يكادون يسلمون من اللحن والخطأ.

قضية تجديد النحو:

ولعل هذه القضية هى أهم ثمرة جناها شوقى ضيف من تحقيقه لكتاب هذا النحوى الأندلسى، صاحب تلك الدعوة الثورية الجديدة، فقد حملته أثناء ممارسته لتدريس النحو فى الجامعة على مدى سنوات طوال على أن ينعم النظر فى مشكلة النحو وتعليمه للنشء، وهى مشكلة كانت – وأخشى أن أقول وما زالت – تقض مضاجع المربين.

وكانت قد تألفت لذلك لجنة فى وزارة المعارف (التربية والتعليم) قبل ظهور كتاب ابن مضاء، وكتبت هذه اللجنة تقريرًا ضمنته مقترحاتها لتيسير النحو، ودرس مجمع اللغة العربية هذه المقترحات سنة ١٩٤٥ وأقر بعضها، ولكن الكتب التى ألفت على أساسها لم تلق كثيرًا من النجاح، ورأى شوقى ضيف أن ينهض أيضًا بهذه المهمة على ضوء آراء ابن مضاء، فاقترح فى الدراسة التى مهد بها لتحقيقه للكتاب تصنيفًا جديدًا لأبواب النحو يستغنى فيه عن عدد منها مما لا حاجة للمتعلم به، مع إلغاء الإعراب التقديرى والإعراب المحلى فى الجمل، ثم الاستغناء عن إعراب كل كلمة لا يقدم إعرابها أى فائدة فى صحة نطقها، ومضى الدكتور شوقى ضيف

طوال السنوات التالية يعمق دراسته لهذا الموضوع ويقلبه على وجوهه إلى أن قدم فى سنة ١٩٧٧ إلى مجمع اللغة العربية - وكان قد انتخب عضوًا فيه فى العام السابق - مشروعًا لتيسير النحو على أساس ما عرضه فى مدخل كتاب ابن مضاء مع إضافة بعض الأسس الأخرى، وأقر مؤتمر المجمع فى سنة ١٩٧٩ معظم هذا المشروع بعد دراسته دراسة وافية، وأخيرًا أصدر كتابه «تجديد النحو» (دار المعارف ١٩٨٢) الذى يقدم مشروعه الكامل لتدريس النحو العربى بعد أن أضاف إلى الأسس السابقة أساسين آخرين: أولهما حذف الزوائد الكثيرة التى تعرض فى كتب النحو بغير حاجة ولا فائدة، إذ أنها تتصل بأحكام معقدة تعسر على الفهم أو تتعلق بصيغ نادرة أو شاذة، وثانيهما إضافة أبواب ضرورية تعين على تمثل الصياغة العربية وأوضاعها.

ولم يكتف الدكتور شوقى ضيف بهذا العرض النظرى المصحوب بأسلوب مقترح لتطبيقه، بل إنه قام بنفسه فى إحدى السنوات التالي بتجربة تدريس هذا المنهج فى الفرقة الرابعة بقسم اللغة العربية بكلية الآداب، وكان التقليد الجارى فى الكلية هو أن تُخْتَارَ أبوابٌ من بعض كتب النحو القديمة تدرس للطلاب بكل ما احتوت عليه، وقد دلتنا التجارب على أنهم قد يحفظون هذه - وهى لا تمثل إلا شطرًا ضئيلاً من مجموع قواعد النحو - وقد ينجحون فيها، ولكنهم يظلون بعيدين عن أحكام تطبيقها تطبيقًا عمليًّا مفيدًا، أما تلك السنة التى طبق فيها الدكتور شوقى ضيف منهجه فإنه عرض فيها قواعد النحو العربى كله بعد أن صفاها فى ضوء كتابه، واقتصر منها على ما ينفع الطالب فى تقويم لسانه، فإذا بالتجربة تنجح نجاحًا كبيرًا، وإذا بالطلاب ينفتح أمامهم من أبواب النحو ما كان مستغلقًا، ومازال خريجو هذه الفرقة يذكرون حتى اليوم أنهم استطاعوا بفضل المنهج الجديد أن يستوعبوا خلاصة النحو العربى كاملة فى سنة واحدة.

تحقيق النصوص الأندلسية:

لم يصرف الاهتمام بالنحو ومشكلات تدريسه شوقى ضيف عن مواصلة عمله فى خدمة الأدب، فقد توالت خلال هذه السنوات التى أعقبت نشر كتاب ابن مضاء دراساته العديدة حول الأدب الأموى، وما لاحظه فيه من مظاهر التجديد، وحول بعض الظواهر أو الشخصيات الأدبية المختلفة، على أنى أذكر أن الأندلس لم تغب عن باله فيما أخرج من تلك الدراسات، فقد كان من بينها كتابه الذى ظهر فى مجموع «نوابغ الفكر العربى» (بإصدار دار المعارف)، والذى أفرده لشاعر الأندلس الغنائى «ابن زيدون» ففى هذا الكتاب الذى يبلغ ١٢٠ صفحة، قدم دراسة جامعة على إيجازها عن هذا الشاعر بعد دراسة عصره وأحداثه، كما أنه

أفرد جزءا من البحث لأسلوب ابن زيدون النثرى المتمثل فى رسالتيه الجدية والهزلية، مذيلا الكتاب بمختارات من شعره وشرح مفصل لرسالتيه.

المغرب فى حلى المغرب:

على أن شوقى ضيف كان مؤمنا دائمًا بأن التراث الأندلسى الذى ضاع معظمه واندثر، لا يمكن أن تتم دراسته بمنهج علمى قويم إلا بعد بذل كل المحاولات الممكنة لاستنقاذ ما بقى منه، وتقديم هذه البقية محققة محررة، وكان فى هذه الأثناء يطبق هذا المبدأ أيضًا على الأدب المصرى، فشارك فى تحقيق أجزاء من «خريدة العصر» لابن العماد، ومن «المغرب فى حلى المغرب» لابن سعيد، وهى أجزاء تلقى ضوءًا كاشفًا على الأدب المصرى منذ فتح العرب لمصر حتى العصر الأيوبى.

ولعل عمله فى «المغرب» لابن سعيد الأندلسى هو الذى لفته إلى الأجزاء الخاصة بالأندلس من كتابه، ونحن نعرف أن المغرب كان موسوعة جغرافية تاريخية أدبية استغرق تأليفها أكثر من قرن من الزمان، فقد تعاقب على جمعها عدد من المؤلفين: بدأها الحجازى بكتابه «المسهب» ثم عمل على إكمالها آل سعيد متوارثين العمل فيها حتى انتهت إلى على بن موسى بن سعيد (المتوفى سنة ٦٨٥ - ١٢٨٦) وهو الذى أضاف إليها أجزاء أخرى متعلقة بالشمال الأفريقى وبمصر، أما الأجزاء الخاصة بالأندلس فقد كانت تمثل مشكلة بالغة الصعوبة والتعقيد، فقد أصابت عوادى الزمن، إذ فقد كثير من أوراقها، وما بقى منها كان قد تحول إلى أوراق متناثرة غير مرقمة ضم بعضها إلى بعض فى غير نظام، وأصاب ذلك أيضًا النسخة الأخرى التى عثر عليها من «المغرب» فى بلصفورة (بقرب سوهاج). وكانت بدورها أوراقًا أخرى متناثرة من نفس مخطوطة دار الكتب، وقد كان هذا الاضطراب والنقص مما صرف الباحثين عن نشر الكتاب، إذ اعتبروه قضية خاسرة ميئوسًا منها.

ومع ذلك فإن اليأس لم يتطرق قط إلى نفس شوقى ضيف، فعزم على نشر ما بقى من هذا الكتاب الجليل، ولا سيما بعد أن هداه البحث إلى ثلاث وسائل أعانته على إعادة ترتيب أوراق المخطوطة: الأولى ثلاثة فهارس احتفظت بها النسخة المخطوطة نفسها لتراجم الأعلام المذكورين فى المغرب، والثانية ماكتبه المقرى فى «نفح الطيب» حول حوار كتاب المغرب وترتيبها والثالثة كتاب مخطوط هو «رايات المبرزين وغايات المميزين» لابن سعيد نفسه، وقد تبين أن هذا الكتاب ليس إلا مختصرًا للمغرب قام ابن سعيد بصنعه، ليقدم إلى الوزير جمال الدين بن يغمور نائب السلطان المصرى، الملك الصالح نجم الدين أيوب فى مصر والشام، وكان لهذا المخطوط المحفوظ أصله بالأستانة نسخة مصورة اقتناها، أحمد زكى باشا (شيخ

العروبة) واستقرت فى دار الكتب المصرية مع ما اشتملت عليه «المكتبة الزكية». وقد كان فى نية الدكتور شوقى ضيف أن يبدأ بنشر «رايات المبرزين» تمهيدًا لعمله فى المغرب، غير أنه حدث أن زار مصر فى سنة ١٩٤٩-١٩٥٠ المستشرق الإسبانى إميليو غرسيه غومس Emilio Gavcia Gomez فأبلغ الدكتور شوقى ضيف أنه كان قد اضطلع بنشر كتاب «الرايات» فى مدريد سنة ١٩٤٢ مع ترجمة إلى الأسبانية ودراسة مهد بها للكتاب، وزاد على ذلك أن أهداه نسخة من هذه الطبعة للكتاب، وكان فى وسع شوقى ضيف أن يمضى فى تحقيقه ونشره للكتاب لاسيما بعد أن رأى فى طبعة غرسية فومس على الرغم من اجتهاده وعنايته بالنص كثيرًا مما يستدرك، ثم أن كتابًا عربيا مطبوعًا فى مدريد آنذاك ما كان ليصل ولا يعرف فى العالم العربى، غير أن شوقى ضيف بما فطر عليه من السخاء والتسامح والإيثار أبى إلا أن يعدل عن نشر الكتاب، بل أنه أهدى المستشرق الإسبانى المخطوطة التى استنسخها لنفسه من الكتاب، ورأى إتمامًا للفائدة أن ينشر فى مجلة كلية الآداب (مجلد مايو ١٩٥١) ما رآه من تصويبات واستدراكات على الطبعة الإسبانية، ولما كانت هذه الطبعة متعذرة المنال فى الشرق العربى فإنه أوصى بعد ذلك أحد تلاميذه وهو المرحوم الدكتور النعمان عبد المتعال القاضى بأن يعيد نشر الكتاب فى مصر، واضطلعت بذلك لجنة إحياء التراث بالمجلس الأعلى للشئون الإسلامية فى سنة ١٩٧٣، وكان من الطبيعى أن ينتفع الدكتور النعمان القاضى بتصويبات الدكتور شوقى ضيف.

أما كتاب المغرب فقد عكف عليه أستاذنا الجليل يعيد ترتيب أوراقه حتى استقام له ذلك إلا مالم يكن هناك سبيل لاستدراكه فيما فقد من أوراقه، وقد كان من حظ كاتب هذه السطور أن شهد عن كثب ذلك العمل المضنى الذى استغرق شهورًا، فقد كان أشبه بترميم أثر فتكت به يد الزمن فأحالته إلى فتات متناثر، ثم أتت بعد ذلك عملية التحقيق وكانت لا تقل عن سابقتها مشقة، وصدر الكتاب أخيرًا ما بين سنتى ١٩٥٣ و١٩٥٥ فى سفرين كبيرين يضمان أكثر من ألف صفحة، والحقيقة هذا الكتاب يعد نموذجًا يحتذى للدقة والإبلاغ فى إفادة الدارس، فليس فيه علم ولا علم جغرافى إلا وهو مشفوع بقائمة من المصادر المخطوطة والمطبوعة لا يكاد يند عنها شىء، وهو بذلك يوفر على الباحث جهدًا كبيرًا إذ دله على كل ما يمكن أن يستكمل منه بحثه، أما قيمة الكتاب فيكفى أن قتطف حولها ما ذكره فى تقديمه للكتاب: «وما أشك فى أن هذا النص سيدفع المؤرخين للشعر الأندلسى دفعًا إلى أن يعيدوا النظر فى تاريخهم، وما نشروه من أحكام فيه، فيعدلوا فى هذه الأحكام تارة، ويلغوها ويثبتوا موضعها أحكامًا جديدة تارة أخرى، ومعنى ذلك أنه يحمل كثيرًا من الحقائق الأدبية التى كنا نجهلها عن الأندلسيين وحياتهم الفنية وما أكثر ما نجهله عنهم! ومن أجل ذلك تشتد الحاجة إلى أن تنشر كتبهم وآثارهم ولا يختلف اثنان فى أن ما نشر عن الأندلس لا يزال قليلا، وإن نشر أى نص جديد يسد

فراغًا كبيرًا لما يذيعه من معان وخصائص أدبية ولما تفتقر إليه المصنفات المنشورة من نصوص أخرى، تسندها وتقوم ما فيها من خلل ونقص.

هذا الكتاب يعدّ فى الحقيقة رائدًا للحركة التى بدأت منذ منتصف الخمسينات لتحقيق النصوص الأندلسية على أسس منهجية قوية، ويسعدنى أن أعترف بأن كل من عملوا فى هذا الميدان بعد ذلك من أمثال الدكتور إحسان عباس، وكاتب هذه السطور وغيرهما من تلاميذ شوقى ضيف – سواء أكان ذلك بطريق مباشرة أو غير مباشرة – فإنهم قد اتخذوا من تحقيق «المغرب» نموذجًا ومثالاً يحتذونه ويسيرون على هديه.

نقط العروس والدرر فى اختصار المغازى والسير:

وقبل أن يظهر كتاب المغرب ينشر شوقى ضيف بعض الآثار الأندلسية الصغرى – ونعنى بصغرها هنا الحجم لا القيمة – فمنذلك تحقيقه لرسالة «نقط العروس» (فى مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد١٣ – سنة ١٩٥١) وهى على صغرها (إذ تبلغ نحو خمسين صفحة) من أنفس النصوص الأندلسية وفيها يسجل ابن حزم طرفًا ونكتًا من أخبار الأندلس التى لا توجد إلا فيه، ويكفى أن نذكر أن مؤرخ الأندلس الأكبر ابن حيان القرطبى لا يكف عن التقاط هذه الأخبار التى اشتملت عليها الرسالة، وإيرادها فيكتابه اعترافًا بقيمتها وتقديرًا لمكانة مؤلفها الذى كان أبوه أحمد بن سعيد بن حزم وزيرًا للمنصور بن أبى عامر وثيق الصلة بدولته مطلعًا على بواطن أخبارها، وقد كان المستشرق الألمانى زابيولد Seybold نشر هذا النص من قبل فى مجلة كانت تصدر بغرناطة سنة ١٩١٧، غير أن الدكتور شوقى ضيف عثر على مخطوطة أخرى للرسالة تحتوى على زيادات كثيرة فضلا عن كونها موثقة إذ هى برواية الحميدى صاحب «جذوة المقتبس» وتلميذ ابن حزم، فرأى أن يعيد نشر النص على أساس هذه المخطوطة، مع تصويب ما وقع فيه المستشرق الألمانى من أخطاء.

رأينا كيف كان شوقى ضيف بحسه الذكى، ونظرته الثاقبة، يهتدى فى تحقيقه للنصوص الأندلسية المخطوطة التى هى أنفس الذخائر فى النحو والأدب والتاريخ، على أنه لم يهمل الثقافة الدينية الأندلسية، فإذا به يعثر فى سنة ١٩٦٦ على نص آخر بالغ القيمة هو كتاب «الدرر فى اختصار المغازى والسير» للفقيه للمحدث الأندلسى ابن عمر يوسف بن عبد الله بن عبد البر النمرى (المتوفى سنة ٤٦٣ – ١٠٧١)، وكانت نسخته المخطوطة الوحيدة – آنذاك – محفوظة فى دار الكتب المصرية، وهى نسخة قديمة نفيسة تملكها الزبيدى اللغوى وعليها تعليقات للعلامة للمؤرخ شمس الدين السخاوى، وقد اضطلعت بنشر الكتاب لجنة إحياء التراث الإسلامى بالمجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ثم وقعت للدكتور شوقى ضيف مصورة عن نسخة مخطوطة

أخرى فى الخزانة العامة للرباط، وهى على تأخر تاريخ نسخها تتميز ببعض الزيادات، ومن أجل هذا أعاد الدكتور شوقى ضيف طبع هذا الكتاب فى سنة ٧٣

والكتاب مختصر للسيرة النبوية مبنى فى الأساس على سيرة محمد بن إسحق، ولو أنه يضيف إليه روايات أخرى من كتابى موسى بن عقبة وأحمد بن زهير بن حرب (ابن أبى خيثمة) ومن روايات أساتذته من رجال الحديث بالأندلس، ويلاحظ أن الروايات المحتفظ بها فى الأندلس. لا تتفق دائما مع روايات المحدثين المشارقة،وإن كان ذلك لا يعنى عدم صحتها، فهناك اتفاق على أن لأهل الأندلس فى الحديث غرائب لم يعرفها كثير من المحدثين بالمشرق مع اعتراف بجلالة حفاظ الأندلس، ولهذا فإن هذه السيرة التى تلتقى فى كثير من تفاصيلها مع كتاب «جوامع السيرة» لابن حزم معاصر ابن عبد البر وصديقه تمثل لنا طريقة الأندلسيين فى رواية السيرة النبوية، وقد بقى اعتزاز الأندلسيين برواياتهم التقليدية حتى من هاجر منهمإلى الشرق أو استقر فيه، ويدل على ذلك أن سيرة ابن سيد الناس اليعمرى (المتوفى سنة ٧٣٤)، وهو مصرى من أصل أندلسى يتكئ فى رواياته على كتاب ابن عبد البو ويقدم لنا استمرارًا لذلك التقليد الأندلسى فى رواية السيرة، ومن هنا أتت أهمية هذا الكتاب الجليل الذى أهداه شوقى ضيف لمكتبة السيرة النبوية.

تاريخ الأدب الأندلسى:

ونأتى فى النهاية إلى هذا الكتاب الذى توج به شوقى ضيف جهوده فى ميدان الدراسات الأندلسية وهو المجلد السابع من مجموعة تاريخ الأدب العربى (عصر الدول والإمارات) وقد كان هذا آخر ما أصدره الدكتور شوقى ضيف سنة ١٩٨٩.وهو ثمرة لإعداد طويل واستيعاب لكل ما أخرجته المكتبة العربية من نصوص ودراسات حول الأندلس منذ سنة ١٩٥٠ حتى اليوم، وجدير بالذكر أن حركة نشر النصوص والدراسات حول الأندلس قد نشطت كثيرًا خلال هذه السنوات الأخيرة، ولهذا فإن الدكتور شوقى ضيف لم يشأ أن يتعجل الكتابة فى تاريخ الأندلس الأدبى مع أنه كان قادرًا على ذلك منذ أخرج كتاب «المغرب»، بل آثر أن يمعن الاطلاع على كل ما نشر عن الأندلس فى هذه السنوات حتى يصدر كتابه على نحو ما صدرت به كتب مجموعته فى تاريخ الأدب من الدقة والاستقصاء.

ولسنا نبالغ إذا قلنا إن هذا الكتاب هو أجمع كتاب فى تاريخ الأدب الأندلسى صدر حتى الآن، صحيح إن محاولات عديدة سبقته إلى ذلك، ولكنها محاولات كانت قاصرة: إما على عصر من عصور هذا الأدب أو على ظاهرة من ظواهره أو شخصية من شخصياته، أما الكتاب الجامع

المجمل لتاريخ الأدب الأندلسى هو أول ما يعالج هذا الميدان ويسد الفراغ فى مكتبتنا الأدبية حوله.

والكتاب يلتزم بنفس المنهج الذى اتبعه شوقى ضيف فى كتب مجموعته، فهو يبدأ بفصلين تمهيديين، الأول عن الأحوال السياسية والاجتماعية للبلاد، والثانى عن الثقافة بوجه عام، وفيهما يقدم لنا خلاصة محكمة لأوضاع الأندلس فى هذه الميادين. والفصل الثالث دراسة مجملة للشعر والشعراء، وفيه يتحدث عن تعرب الأندلس وخصوبة بيئتها الشعرية، ثم يختص بدراسة الفنين اللذين كانا من ابتكار الأندلسيين وهما الموشحات والأزجال وهو هنا يطيل مناقشة المستشرقين الاسبان حول مسألة انتشار اللغة العجمية (لطينية الأندلس) بين المسلمين الأندلسيين، وحول ما يذكره هؤلاء المستشرقون ومن أهمهم خوليان ريبيرا، وغرسيه غومس حول أصول الموشحات و عروضها، وحول الخرجات العجمية التى ينتهى بها عدد من الموشحات، وهو ينتصر للأصول العربية الشرقية للموشحة وينفى تأثرها بالعجمية وعروض الشعر الرومانسى.

أما الفصل الرابع فهو مفرد للنثر وفيه يدرس الدكتور شوقى ضيف ألوانا من الفن النثرى: الرسائل الديوانية والإخوانية أو الشخصية والأدبية ثم طائفة من المؤلفات المتميزة مثل طوق الحمامة لابن حزم ونثر ابن حيان المؤرخ فى كتبه.

الكتاب فى جملته أوفى دراسه للأدب الأندلسى. والدكتور شوقى ضيف بخبرته الطويلة وذوقه المرهف، يعرف كيف ينتقى من هذا الركام الأدبى الأندلسى خير ما فيه.

هذا جانب واحد من جوانب نتاج أستاذنا الدكتور شوقى ضيف، ولعله أقل الجوانب نصيبا من اهتمامه فى تاريخ الأدب العربى بحكم حجم الأدب الأندلسى بالنسبة لآداب العرب، ومع ذلك فعنايته بهذا الجانب لا تقل عن عنايته بسائر ما عالجه الدكتور شوقى على طول مسيرته العلمية والأدبية.

أ. د. محمود على مكى
أستاذ الأدب الأندلسى
قسم اللغة العربية
كلية الآداب - جامعة القاهرة

منهج شوقى ضيف
فى الدراسات الأدبية

د . يوسف حسن نوفل

١ - إن محاولة التعرف على منهج الباحث الأدبى لا تنفصل عن محاولة التعرف على مناهج الباحثين السابقين والمعاصرين له؛ ذلك أن هذا الباحث لايظهر فى فراغ أدبى، أو أُفقٍ حالك، أو صحراء مجدبة. بل ترسخ جذوره، وتورق أغصانه وسط رياض حافلة بما قدمه الفكر العالمى: القديم والمعاصر، والفكر المحلى: التراثى والحديث.

ونحن بين يدى العطاء الأدبى لشوقى ضيف فى حقل الدراسات الأدبية، نجد من الأهمية بمكان أن نلقى نظرة سريعة، نتعرف من خلالها على ما أنجزه الباحثون السابقون فى هذا المضمار، ممن مهدوا الطريق، طريق البحث العلمى الجاد أمام المدرسة العلمية المنهجية التى أسسها، ورادها عالمنا الكبير «د. شوقى ضيف»، وأسهم فيها إسهامات متنوعة ما بين الأثر الأدبى المطبوع والمسموع، والأثر الأدبى الأكاديمى التعليمى، وبخاصة فى حقل الرسائل العلمية، وكل مجال من هذه المجالات يستحق دراسة خاصة به تستكنه أعماقه، وتستشرف آفاقه لبيان الملامح الفنية لمنهج البحث الأدبى لعالمنا الكبير.

لباحث أن يقف على منهجه الأدبى فى محاضراته المسموعة، ولباحث ثان أن يتأمل منهجه الأدبى فى إشرافه العلمى على رسائل الماجستير والدكتوراه، وما أثمر من ثمرات يانعه يفوح عبيرها فى أرجاء المجتمع العلمى العربى، مقترنة بأعلام لهم مكانتهم العلمية، وإسهامهم فى حقل الدراسات الأدبية، خرجوا - جميعًا - من عباءة شوقى ضيف، وتتلمذوا على يديه بطريق مباشر أو غير مباشر عن كثب أو عن بعد.

وأمام هذا التعدّد الخصب لا نملك إلا أن نحدد مجالاً لدراستنا. نحصره فى «منهج شوقى ضيف فى الدراسات الأدبية» من خلال آثاره المطبوعة.

* * *

٢ - إن حركة الاهتمام بالدراسات الأدبية الحديثة فى أدبنا متصلة أشد الاتصال بموقف الدارسين من مصطلح «علوم الأدب»، واتساعه ليشمل عندهم ما يتصل بالأدب من تقويم اللسان وتصحيح الملكات، ومن اختلاف فى عدد هذه العلوم، وفى تنوعها ما بين الأصول والفروع حتى لتشمل - عند أصحاب المنهج التقليدى - فروع اللغة والثقافة، قبل أن يتحدد مجالها لدى المحدثين من دارسى الأدب العربىؤ

كما أن حركة الاهتمام بالدراسات الأدبية متصلة أشد الاتصال بتيارات وافدة عن طريق البعثات، والمستشرقين من أمثال بروكلمان، ونللينو وغيرهما، فإذا ما حاولنا الوقوف على أمهات المصادر العربية الحديثة فى هذا المجال دون خوض فى التفصيل، وجدناها متمثلة فى بواكير الدراسات التى ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، وكانت هذه البواكير اللبنة الأولى فى صرح الدراسات الأدبية، برغم ما يفتقر إليه بعضها من منهجية أو شمول، وبرغم ما يمكن أن يوجَّه إليها من ملاحظات فنية.

قد نجد من بين هذه الدراسات ما يستهدف انتخاب المعارف والمعلومات، والمختارات الشعرية والنثرية، وعرض الحكم فى لغة تجمع بين الاسترسال والسجع. كما يبدو فى خطوة رفاعة رافع الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣)، فى كتابه (مناهج الألباب المصرية فى مباهج الآداب العصرية) سنة ١٢٨٦ هـ، ممثلة تجربة أدبية لا تعنى أنه كان يدور بخلد صاحبها أن يقدم دراسة أدبية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة.

وفى هذا النسق كانت تجربة محمد سعيد جعفر فى كتابه (السعر فى انتقاد الشعر)، الذى نشر منجما فى مجلة (روضة المدارس) منذ رمضان ١٢٩٣/١٨٧٦م.

على أن هذه المرحلة الباكرة أسفرت عن محاولة أكثر نضجًا، تمثلت فى (الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية)، وهى جملة محاضرات الشيخ حسين المرصفى (١٨٠٥-١٨٩٠)، وظهرت طبعة الجزء الأول منها عن مطبعة المدارس الملكية سنة ١٢٨٩هـ/١٨٧٢م، والجزء الثانى ١٢٩٢هـ - ١٨٧٥م.

وهكذا فتح باب الاهتمام بدراسةآدابنا دراسة تدنو، أو تبعد من اتصالها بالطابع التقليدى لفهم الأدب ودرسه، ثم التيارات الوافدة عن طريق البعثات والمستشرقين، ويمكن أن نشير - بإيجاز شديد جدًّا - إلى طائفة من هذه الدراسات هى - فى حقيقة الأمر - الخطوات التمهيدية لما نجنيه الآن من منهج علمى يؤدى ثماره اليانعة على أيدى أعلامه البارزين.

هذه الدراسات الباكرة من مثل ما قدم:

محمد دياب الذى انتهى من تأليف كتابه (تاريخ آداب اللغة العربية) سنة ١٨٩٧م، كما نفهم من تقرير حمزة فتح الله عن فحص هذا الكتاب الذى طبع سنة ١٩٠٠م، وحسن توفيق العدل (١٨٦٢-١٩٠٤) إثر عودته من ألمانيا، وقيامه بالتدريس فى المدارس العليا، وقد صدر كتابه (تاريخ آداب اللغة العربية) سنة ١٩٠٤ عام وفاته بانجلترا، وروحى الخالدى المقدسى (١٨٦٤-١٩١٣) فى كتابه (تاريخ علم الأدب عن الإفرنج والعرب)، وكتبه سنة ١٩٠٢ فى فرنسا، وظهرت طبعته الأولى سنة ١٩٠٤، وسليمان البستانى (١٨٥٦-١٩٢٥) فى مقدمة الإلياذة سنة ١٩٠٤، وقسطاكى الحمصى (١٨٥٨-١٩٤١) فى (أدباء حلب ذوو الأثر فى القرن التاسع عشر).

ولنا أن نذكر (إنشاء العطار) للشيخ حسن العطار (توفى سنة ١٨٣٤)، كما نذكر جهودًا غير مكتوبة للأفغانى (١٨٣٨-١٨٩٧)، ومحمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥)، وعبدالهادى نجا الإبيارى (١٨٢٠-١٨٨٨)، والشيخ عبد الله الشرقاوى (١٨٣٧-١٨٧٢).

وكان كتاب (المواهب الفتحية فى علوم اللغة العربية) لحمزة فتح الله (١٨٤٩-١٩١٨) من بواكير هذه الأعمال، غير أن مؤلفه - كما يذكر السباعى بيومى فى مقدمة كتابه: «ننظر إلى الأدب كأنه فن لا يستند إلى علم، أو كأن دراسته - بعيدة عن تاريخه - كافية فى تكوين الأدب»[١].

وقدم حفنى ناصف (١٨٥٦ - ١٩١٦): (حياة اللغة العربية) سنة ١٩١٠، وأحمد الإسكندرى: (تاريخ آداب اللغة العربية فى العصر العباسى) سنة ١٩١١.

ومحمد على المنياوى: (الشذرات السنية فى تاريخ آداب اللغة العربية) سنة ١٩١١.

وجورجى زيدان (١٨٦١-١٩١٤): (تاريخ آداب اللغة العربية) سنة ١٩١١، ومصطفى صادق الرافعى (١٨٨٠-١٩٣٧): (تاريخ آداب اللغة العربية) سنة ١٩١١.

وطه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣): (تجديد ذكرى أبى العلاء) الذى حصل به على درجة الدكتوراه سنة ١٩١٤، وطبعه سنة ١٩١٥، ثم ثورته المنهجية فى كتابه (فى الشعر الجاهلى) سنة ١٩٢٦، ثم ما أدخله من حذف وإضافة تمثلت فى الصورة الجديدة للكتاب السابق، وذلك فى كتابه (فى الأدب الجاهلى) سنة ١٩٢٧، وما دار حول هذه الثورة المنهجية من حوار ساخن مما لا نخوض فى تفصيلاته هنا، وإن كان لا يفوتنا التنويه بأهميته وعظيم أثره.

وهكذا تتابعت جهود كل من:

---

(١) السباعى بيومى، تاريخ الأدب العربى جـ١، العصر الجاهلى، النهضة١٩٤٨ ص٦.

أحمد حسن الزيات (١٨٨٥-١٩٦٨) فى (تاريخ الأدب العربى) سنة ١٩٢٨، ومحمود مصطفى فى (الأدب العربى وتاريخه فى صدر الإسلام والدولة الأموية) سنة ١٩٣٣، وزكى مبارك (١٨٩٢-١٩٥٢) الذى كتب بين سنة ١٩٢٧ وسنة ١٩٣٠ رسالته لنيل درجة الدكتوراه فى (النثر الفنى فى القرن الرابع)، وصدرت سنة ١٩٣٤. وأحمد الشايب فى كتابيه: (تاريخ الشعر السياسى إلى منتصف القرن الثانى) سنة ١٩٤٥، و (تاريخ الأدب العربى) سنة ١٩٤٨، ومحمد هاشم عطية فى (الأدب العربى وتاريخه فى العصر الجاهلى)، وأنيس الخورى المقدسى (١٨٨٥-)، وأمين الخولى (١٨٩٥-١٩٦٦)، والعقاد (١٨٨٩-١٩٦٤)، ومحمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦)، وأحمد أمين (١٨٨٧-١٩٥٤)، ومحمد خلف الله أحمد، وعبد الوهاب حمودة.. الخ.

ونكاد نستغرق وقتًا طويلًا لو مضينا مع الحصر والاستقصاء لأعمال أخرى وما حمل اسم المفصل، أو المجمل، أو الوسيط، أو الموجز، أو المنتخب، كما نقضى وقتا أكثر طولًا لو رحنا مع مضمون هذه الدراسات نتعرف على مناهجها، وما بها من محاسن ومآخذ، غير أن علينا الآن أن نقنع بهذه العجالة توطئة للحديث عن ميلاد باحث، وبزوغ نجم علمى وسط تفكير أدبى ركز الحديث عنه أحمد الشايب فى مقدمة (تاريخ النقد الأدبى عند العرب من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى)[٢] لطه إبراهيم، إذ رأى التفكير الأدبى يتجه فى أحد اتجاهين:

- اتجاه غربى يعزلنا عن بيئتنا الأدبية، ويستنبط قوانين خارجة عنها.

- واتجاه يقف عند ما كتبه الأقدمون فيقع فى أحكام جزئية، سريعة، ويقنع بالسابقين فحسب، ويجعل الأدب العربى وحدة مستقلة، لهذا رأى أن تكون الدراسة فنية تعنى بالأصول والطرائق والمقاييس، وتاريخية تهتم بالماضى، وأطوار النشأة.

وقد ذهب محمد النويهى فى مقدمة كتابه (ثقافة الناقد الأدبى)[٣] إلى أن بعض كتب تاريخ الأدب هذه صرفت المتعلمين عن الأدب العربى، وقطعت عليهم الصلة بمصادره الأصيلة، إلى أن رأى أن مثوى هذه الكتب (النار) !!، بل وصفها بأنها كتب (شنعاء) !، لقيامها - كما يقرر - على أشتات من المعلومات، وعلى الأحكام الجزافية غير الصحيحة، وعلى الاستظهار، إلى آخر ما ساق النويهى من نقد لتلك الكتب المدرسية مستثنيًا (المجمل)، معللا ذلك بأن طه حسين أحد مؤلفيه.

---

(٢) لجنة التأليف والترجمة والنشر ط ١٩٣٧.

(٣) الخانجى، دار الفكر ط٢، بيروت ١٩٦٩، ص١١، وما بعدها. وانظر نقده الشديد لكتاب (الفن ومذاهبه فى الشعر) ص٤١ وما بعدها.

وما يعرضه النويهى، هو استمرار لما سبق أن نوقش فى مطلع العقد الثانى من القرن العشرين، ففى سنة ١٩١١ شرع طه حسين ينقد كتاب جورجى زيدان على صفحات مجلة الهداية، مناقشاً التفرقة بين كتب الفهرسة - ولعله يقصد العلم الذى نضج بعد ذلك وهو علم الببليوجرافيا - من ناحية، وكتابة تاريخ الأدب من ناحية أخرى، معترضاً على اتباع تقسيم الأعصر السياسية، تلك التى تجعل الأدب متأثرًا بالحوادث ولا تجعله مؤثرًا فيها.

وفى سنة ١٩١٥ عاد فى مقدمة (تجديد ذكرى أبى العلاء) إلى الحديث عن تردد درس الأدب فى مصر بين تيارات أحدها المذهب القديم، والثانى مذهب الأوربيين، والثالث بين المذهبين، وصفه بأنه «مشوش ردىء كله شر» وكيف اهتمت الجامعة بالمذهبين الأولين.

وفى سنة ١٩٢٦ عاد فى مقدمة (فى الشعر الجاهلى) إلى مناقشة القضية ذاتها، متناولاً مفهوم مصطلح (الأدب) والصلة بينه وبين تاريخ الأدب، ومقاييس تاريخ الأدب من المقياس السياسى الذى ينكره، والمقياس العلمى الذى يعدل عنه كما عدل عن الآخر، والمقياس الأدبى الذى يختاره ويتخذه سبيلاً للبحث.

كما رأى محمد حسين هيكل أن جورجى زيدان، والرافعى، لم يوفقا فى الجزأين الأولين من كتابيهما؛ إذ رأى فى تاريخ الأدبْ ألا يقوم على سرد الوقائع، أو أخبار الرجال وآرائهم، كما لا يقوم على العناية بالأعراض دون الجواهر، أو الانسياق وراء العاطفة، أو عدم الاعتماد على الأدلة والبراهين، أو عدم تحرى الدقة، وكما عرض لذلك فى كتابه (فى أوقات الفراغ)[٤]، عرض فى كتابه (ثورة الأدب)[٥] آراءه حول الأدب القومى.

ولم ينفصل ذلك كله عن تيارات الفكر المعاصر المتراوحة بين الافتتان بالغرب، والاتجاه إليه، وبخاصة لدى العائدين من البعثات الخارجية، أو الالتزام بالمحافظة، أو التردد بين التيارين فى حدة غربية مسرفة، أو حدة مادية متطرفة، أو ميل فرعونى طارئ.

وبين هؤلاء وأولئك، وجدنا من يفتنون بجمال الصياغة والأسلوب، كما وجدنا من يهتمون بالقيم والأفكار الكامنة فى المضمون، دون إهمال للشكل ودون إسراف فى تجميله، كما وجدنا طائفة من المتجاورين علميًّا فى معارك أدبية متنوعة.

ولسنا بسبيل بسط القول فى الإبانة عن مضمون ما سبق من دراسات. ومدلول كل ما سبق ذكره من مصطلحات، فقد سُبقنا بتفصيل القول عنها، كما أننا نذكر ذلك كله لنتعرف على البيئة الفكرية، والأدبية التى استقبلت إسهام عالمنا الكبير شوقى ضيف الذى وجد من

---

(٤) القاهرة ١٩٤٨. (٥) مطبعة مصر د. ت.

الضرورة الإسهام في استكمال ما بدأه السابقون من بناء، فلم يقتصر دوره على ذلك فحسب، بل أضاف وابتكر، وجدّد ونظّر.

٣ - سبيلان أحدهما.. تنظيرى والآخر تطبيقى:

ولكى نقف على جهوده نرى من الضرورى الإشارة إلى أن إسهام شوقى ضيف اتخذ سبيلين، أحدهما تنظيرى، والآخر تطبيقى.

السبيل التنظيرى:

أما السبيل التنظيرى، فيمكن أن نلتمس طريقنا إليه فى مصدرين.

أحدهما: مقدمات كتبه جميعها، وفيها نراه حريصًا على ذكر تاريخ كتابتها باليوم والشهر والسنة.

وثانيهما: كتابه (فى النقد الأدبى) الذى وضعه فى أبريل ١٩٦٢.

وكتابه (البحث الأدبى): طبيعته - مناهجه - أصوله - مصادره) الذى وضعه فى فبراير ١٩٧٢.

لا شك أنه قد التفت إلى تنوع اهتمامات الدارسين بين الانشغال بما حول الأدب من حياة صاحبه وبيئته، ومجتمعه، وعصره، وظروفه السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، أو الجمع بين ذلك وبين الاهتمام بالعمل الأدبى ذاته من تحليل وتفسير وتقويم وتذوق.

لقد رأى جورجى زيدان - كما يذكر فى مقدمة الجزء الثانى من كتابه[٦]- ضرورة وجود شروط ثلاثة للتأليف هى:

اختيار الموضوع الذى تحتاجه الأمة، وسبكه فى قالب يسهل تناوله فى لهجة صادقة صريحة دون انحياز لطائفة أو حزب.

كما رأى افتقار الأبحاث الأدبية إلى إعمال الفكرة من ترتيب وسبك، فى عبارة سهلة غير ركيكة. كما مضى متسائلاً عن معنى تاريخ الأدب واتصاله بالمعنى العام لكلمة الأدب أو الخاص لها، وتفاوت الاهتمام بين الإحاطة بحياة الأدباء أو الإحاطة بالكتب. أما منهجه، فيجمله بقوله:

«فقد أردنا أن نجمع بين ذلك كله على ما بلغ إليه الإمكان»، متحدثًا عن نسق الكتاب؛ أى: تقسيمه، وجعله للناشئة».

ونقف من ذلك على حقيقة ذات أهمية بالغة، تفرق بين دارس وآخر، مرجعها إلى فهم الأدب

---

(٦) جورجى زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية جـ ٢، الهلال ص ٣ ومابعدها.

بمعناه العام، كما رأينا لدى من أرّخ لآدابنا من المستشرقين، وكما صنع جورجى زيدان، أو فهم الأدب بمعناه الخاص، وهذا ما ارتآه شوقى ضيف فى دراساته الأدبية على نحو ما يحدثنا فى مقدمة كتابه (العصر الجاهلى)[7]، حيث رأى أن يدرس الأدب بمعناه الخاص ليقف على الجمال الفنى، غير مكتف بالنبذ المجملة، كما رأى ألا نبطل فكرة الشخصية الأدبية والمواهب الذاتية مع مراعاة الجنس والزمان والمكان، وتطور الأجناس الأدبية على نحوما درس فن المقامة وتولّدها من الأرجوزة، مع الوقوف عند أساليب الأدباء وتشكيلاتهم اللفظية والجمالية.

لقد أدرك عالمنا الكبير - كما يعبر فى المقدمة ذاتها - افتقار تاريخ أدبنا العربى إلى طائفة من الأجزاء المبسوطة تبحث فيها عصوره من الجاهلية إلى عصرنا الحاضر، كما تُبحث شخصياته بحثًا مسهبًا بحيث ينكشف كل عصر انكشافًا تامًّا بجميع حدوده وبيئاته وآثاره.

كما أدرك صعوبة المهمة، يقول:

«وقد حاولت أن أنهض بهذا العبء ، وأنا أعلم ثقل المئونة فيه»، معللاً ذلك بأسباب هى: بقاء بعض المخطوطات دون نشر، أو دون نشر علمى، وأن بيئات أدبية يغمرها غير قليل من الظلام، وأن تحليل الأعمال الأدبية ليس عملاً سهلاً، ويقرر - بتواضع العلماء - أن ما يقدمه - فى كل عصر - لا يحمل الصورة الأخيرة للعصور المتعاقبة، ولا يمنع من إضافة اللاحقين، فتلك طبيعة الأبحاث يكمل بعضها بعضًا.

ويهمنا هنا ما يتصل بتحليل الأعمال الأدبية، إذ أدرك عالمنا بعض ما كان يعوز الدراسات السابقة، من فقدان ظاهرة الاهتمام بالنص وصاحبه، ولهذا كان حريصًا على التأكيد على هذا الجانب فى مقدمات كتبه، فهو فى المقدمة التى تحمل تاريخ سنة ١٩٧٣ لكتابه (العصر العباسى الثانى)[8] يصور «تمثل الشعراء خصائص العربية ودقائقها الجمالية والموسيقية»، ويهتم «بالأخيلة المبتدعة»، ويذكر:

«وبحثت بحثًا تحليليًّا تاريخيًّا أعلام الشعراء فى العصر»، ليقف على أشعار على بن الجهم، وأروع أشعاره ما نظمه فى الاستعطاف وفى تصوير صلابة نفسه»، ويقف عند البحترى ليرى «ما سُخِّر له من تلاوين الجمال الموسيقى الآسر وأنغامه وألحانه الرائعة»، كما يقف على أفكار ابن الرومى وتصويراته الجديدة، وابن المعتز، والصنوبرى.. الخ.

ويُصادفنا فى معظم مقدمات كتبه تنويهه بنزعة «النقد والتحليل» فى أعماله، رأينا ذلك فيما

---

(٧) كتب المقدمة فى ٢٠ ديسمبر ١٩٦٠، ورجعنا للطبعة السادسة فى سلسلة تاريخ الأدب العربى - ١، دار المعارف ١٩٧٤.

(٨) نرجع إلى ط ١٩٧٣ - دار المعارف.

أشرنا إليه من مقدمتين، كما نراه فى مقدمة كتابه (فصول فى الشعر ونقده)[9]، كما نراه فى مضمون هذا الكتاب وفى غيره من كتبه.

وهناك جانب آخر يتصل بتقسيم العصور الأدبية وفقًا للعصور السياسية من الجاهلية، فالإسلام حيث صدر الإسلام فى عصر الخلفاء الراشدين، ثم العصر الأموى، ثم العصر العباسى: الأول فى مائة عام، والثانى بقية العصر، أو إلى سنة ٣٣٤هـ - ٩٤٥م حيث استولى بنو بويه على بغداد، حيث يبدأ العصر الثالث حتى استيلاء التتار على بغداد.

أما شوقى ضيف فيذكر فى مقدمة كتابه، (العصر الجاهلى) أنه يرتضى تقسيم العصرين الأولين، أما العصر الثالث، وهو العصر العباسى فيبقى منه على الأول حتى ٢٣٢هـ، والثانى حتى ٣٣٤هـ.ثم يبدأ بعصر رابع يمتد حتى العصر الحديث، ويسميه عصر الدول والإمارات، حيث يرى أن يؤرِّخ لكل إقليم على حدة، حتى إذا انتهينا من ذلك أرّخنا للعصر الحديث، والتعليل الذى يقدمه شوقى ضيف لذلك التقسيم، ويراه «أكثر دقة ومطابقة لتطوره»، هو أن «بغداد لم تعد منذ القرن الرابع الهجرى تحتل المكانة الأولى فى الحركات الأدبية، بل لقد نافستها فى الشرق والغرب مدن كثيرة تفوقت عليها فى النهوض بالشعر والنثر تفوقًا واضحًا».

وقد يجوز لنا أن نبنى على هذا التعليل تساؤلاً، حول اعتبار عالمنا الكبير العصر الحديث - الذى يبدأ بالحملة الفرنسية على مصر سنة ١٢١٣هـ-١٧٩٨م واحدًا كما هو عند جميع الدارسين، وهنا نتساءل ألا يحق لنا أن نجعل لهذا العصر صدرًا، يتصل بمرحلة الإحياء والبعث، ثم نجعل له مراحل مما يتصل بمظاهر التغيير، مما يعود - فى مجمله - للحروب، وما تحدثه من تغيير، هذا تساؤل عارض نقدمه بين يدى البحث، ولعله يحظى بالتفاتة من الالتفاتات الواعية لعالمنا الجليل.

وكما كان لشوقى ضيف أن يستنّ طريقًا جديدًا واضحًا فى الدراسات الأدبية ميَّزه عن الألوان التجريبية التى سادت منذ أواخر القرن الماضى - مما ذكرنا -، كان له أن يبنى منهجه على ما يكونه من رأى ليس شخصيًّا بقدر ما هو موضوعى، يُولَد نتيجة الدراسة العلمية، ولعل أصدق مايُساق فى هذا المجال توضيحًا لهذه المقولة التى نطرحها، كتابه عن أحمد شوقى أمير الشعراء الذى فاز بجائزة الدولة التقديرية للأدب سنة ١٩٥٥ بعنوان (شوقى شاعر العصر الحديث).

حقًّا لقد ظهرت بحوث عديدة حول أحمد شوقى ليس من بينها - كما يعبر عالمنا- «بحث منظم»، يقول فى المقدمة التى كتبها فى أول يونيو ١٩٥٣م:

---

(٩) نرجع إلى ط ٢، ١٩٧٧ دار المعارف.

«فقد اكفهرت الأجواء الأدبية إزاءه، بالثناء المسرف والطعن المجحف، وأصبحنا لا نعرف أين الوجه الصحيح، ولا أين المقدمات السليمة، ولم نعد ندرى أى الأحكام فيه صادق، وأيها كاذب، وأيها مصيب.

وبذلك عميت علينا حقيقة شوقى، بل حقائقه الفنية جميعًا، وكان هذا أكبر باعث لى على النهوض بهذه الدراسة التى لم أقصد بها إلى تهجينه ولا إلى تحسينه، وإنما قصدت إلى بحثه ووزنه بمعايير سهلة، هى معايير النقد المنصف الذى لا يميل مع الهوى، وإنما يسجل الظواهر الأدبية متتبعًا مستقصيًا فليس همه أن يزرى وينتقص، ولا أن يزخرف ويزين، وإنما همه أن يصور الحق ويكشف الصواب».

وهكذا نجد وجهًا من وجوه الإضافة العلمية المنهجية للدراسة الأدبية العربية المعاصرة، يقوم على الحكم الموضوعى، وتأمّل الظواهر والاحتكام إليها فيما يصور من أحكام، كما نرى إبطال نظرة مجاراة الغير فى آرائهم دون تمحيص، وإبطال مبدأ البحث الانفعالى العاطفى الذى يميل مع الهوى، وإبطال مبدأ النبذ العجلى المبتورة، مما كنا نراه فى الدراسات الأدبية السابقة لعصر شوقى ضيف.

بل إننا نراه فى هذا الكتاب يقدم لونًا جديدًا على الدراسات الأدبية طالما أفاد منه النفسيون فى دراستهم للأدب، وهو دراسة المسودات الأدبية، وقد طبقه على شىء من شعر شوقى الغنائى والمسرحى.

لقد ختم عالمنا المقدمة بقوله: «فنحن لم نضع هذا البحث تسنيعًا لأنصاره، وكذلك لم نضعه تعصبًا لخصومه، وإنما وضعناه ابتغاء تقويم شعره من جميع أطرافه تقويمًا صحيحًا دقيقًا».

ثم لا يلبث أن يعود للحديث عن شوقى ومكانته فى الشعر الحديث فى كتابه (فصول فى الشعر ونقده) ص ٢٣١ – ٣٤٨.

هذا عن المصدر الأول للجانب التنظيرى عند عالمنا.

٤ – أما المصدر الثانى للجانب التنظيرى عند عالمنا فنجده فى كتابه (فى النقد الأدبى)[١٠]، حيث يذكر فى المقدمة المكتوبة فى أبريل ١٩٦٢ أنه يقف عند تفسير الجمال الفنى، وتعليله والصلات المنعقدة بين فنون الشعر والتصوير والموسيقى، والشعر وأوزانه وصياغته ونصوصه، وتأويلاته وتجاربه وما ينبغى أن يتوفر للقصيدة من وحدة عضوية تامة.

ويعلن أن ما كتبه إنما هو آراء تمثلها، ابتغى فيها الوضوح لإيمانه «أن الكتب لاتحتاج إلى شىء حاجتها إلى الوضوح».

---

(١٠) نرجع إلى الطبعة السادسة، دار المعارف ١٩٨١.

ولهذا نجد فى هذا الكتاب الاهتمام بالتنظير؛ أى رصد الظاهرة النقدية منذ بواكيرها العالمية حتى تطورها فى العصر الحديث، وصولاً إلى ما سماه شوقى ضيف (التاريخ الطبيعى للأدب)، ووصولاً مع الدراسات النفسية والاجتماعية، لكنه وهو معنى بمصطلحات الجمال، والتجربة الشعرية، والوحدة العضوية، والأدب الاجتماعى، والنقد القصصى والمسرحى، يكون معنيًا أيضًا بالجانب التطبيقى مع عنايته بالتنظير حتى لا تتجافى مواطن الجمال فى النص عن أسس نقده ومناهج بحثه.

وفى مقدمة (البحث الأدبى)(١١) المكتوبة فى فبراير ١٩٧٢، لا يفوته أن ينوه بأنه «لابد أن تتكون لدى الباحث الناشىء قدرة على التذوق الأدبى المعلل، والتحليل الدقيق لشخصيات الأدباء، وفهم خصائصهم المميزة، مع دقة العرض واكتمال التمثل، ومع الاحتياط فى استخدام صيغ التعميم».

ولأنه قد شعر بحاجة طلاب الدراسات العليا لمثل هذا البحث، أخذ يعرض جوانب المنهج النظرية جامعًا بينها وبين التطبيق فى كثير من الأحيان ترسيخًا للفكرة وشرحًا لها، فينتقل من الحديث عن طبيعة البحث الأدبى، إلى تنوع المناهج بين العلوم الطبيعية، والاجتماعية، والنفسية، والجمالية، والاتجاه التكاملى الذى يميل إليه ويؤيده (١٤٤)، كما يتناول الأصول بين التوثيق والتحليل، والمصادر وتنوعها ونقدها.

٥ - شوقى ضيف ونظريته فى وحدة التراث:

إن فى تأمل مكتبة شوقى ضيف بمجالاتها المتعددة ما يقفنا على حقيقة مهمة هى صدوره عن نظرية آمن بها من قبل وطبقها فى بحثيه: الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، والفن ومذاهبه فى النثر العربى، ومازال يعود إليها بين الحين والحين، ففى أكتوبر ١٩٨٠ نشر بمجلة فصول بحثا عنوانه (وحدة التراث) -ص٩-١٨، وواصل الحديث عنها فى يوليو ١٩٨١ بالمجلة ذاتها، فى بحث عنوانه (القديم الجديد فى الشعر) - ص١١-١٧، عودة إلى ما كتبه فى كتابه (فصول فى الشعر ونقده) حول (تقويم تراثنا الشعرى) ص٩-٢٧ سنة ١٩٧١، امتدادًا لما بدأه فى سلسلة تاريخ الأدب العربى (١٢).

إن ذلك ينبع - فى تصورنا - من نظريته فى (وحدة التراث) القائمة على الأسس التالية كما نوجزها من مقاله:

---

(١١) نرجع إلى ط ١٩٧٢.

(١٢) عن صلته بالأغانى للأصفهانى: الدكتور سيد النساج، رحلة التراث دار المعارف ١٩٨٤ ٢٥٢-٢٥٤.

الأساس الأول: وحدة التراث الدينى وعلى رأسه القرآن الكريم، وما انبثق عنه من تفسير وحديث ومذاهب فقهية.

الأساس الثانى: وحدة التراث النحوى واللغوى والبلاغى.

الأساس الثالث: وحدة التراث المتصل بعلوم الأوائل كالفلسفة والطب والطبيعة والكيمياء.. الخ.

الأساس الرابع: الوحدة الظاهرة فى نظام الأدب وقواعده: شعرًا ونثرًا.

الأساس الخامس: كتب تراجم المفسرين والقراء والمحدثين أو الحفّاظ للحديث النبوى والنحاة، وكتب التاريخ العام.

وهذا يرى الشعر متجاوزًا المكان والزمان، لأن تعامله مع النفس البشرية يجعله ثابتًا لا يتغير فى جوهره، فيكون قديمًا فى زمن ظهوره، جديدًا فى زمن تأثيره، وهكذا يكون شعر المديح قديمًا وجديدًا، لأنه صادر عن وحدة تتمثل فى: الطبيعة البشرية، والإيقاع، والخيال، والصياغة، وهذه الوحدة التى تُعَدّ أساس التفكير المنهجى عند شوقى ضيف - فى نظرنا - تفسر ظواهر عديدة فى عطائه السخى، فهى تفسر اهتمامه بتاريخ الأدب العربى، حيث تعاقبت إصداراته عن العصر الجاهلى والإسلامى والأموى والعباسى، ودراساته عن الفن ومذاهبه فى كل من: الشعر والنثر، ودرّاساته فى الأدب المعاصر، والشعر المعاصر ومعظم شعرائه المعاصرين، وبخاصة: البارودى وشوقى فى كتابيه، وفى ثنايا كتب أخرى، وفى نظير معاصر لهما له دوره فى الشعر الجديد، وهو صلاح عبد الصبور الذى يكتب عنه بحثه (صلاح عبد الصبور رائد الشعر الحر الجديد) بمجلة فصول (أكتوبر ١٩٨١)، ويعلن أنه «كان يديم التفكير فى هذا الشعر الجديد»، و «وكان يتعاطف معه»، حتى يقرر ريادة صلاح عبد الصبور لهذا الشعر، كما يكتب عن (نواقص الإيقاع فى الشعر الحر) ص ٣٠١ بكتابه (فصول فى الشعر ونقده)، كما يكتب عن الغناء والشعر وطوابعه الشعبية، وفنون الأدب: الرثاء والمقامة، والترجمة الشخصية، والرحلات.

كما يكتب فى النقد والمناهج، ويؤرخ للبلاغة والمدارس النحوية، بل يقدم كتابه (تجديد النحو)، ويسهم فى التحقيق، والدراسات القرآنية، ويمزج بين الدرس اللغوى، والأدبى، والنقدى، والمنهجى، فى مقالات عن الحوار المسرحى بمجلة المجمع اللغوى (مايو ١٩٧٨ ومايو ١٩٨٠)، فيتحدث عن الفصحى والعامية وعن اللغة الثالثة.

إن هذا يعود - فى مجمله - إلى نظرة أصحاب المنهج التاريخى فى تأثير الحاضر فى فهم الماضى باستخدام (القياس التاريخى).

وفى ذلك كله - مما أوجزناه إيجازًا تحاشيًا للإطالة - نراه يضرب بسهم وافر، ويحيط إحاطة شاملة واعية، وما ذلك - فى نظرنا - إلا لإيمانه بوحدة التراث، تراث أمتنا، يراه حين يدنو من الأدب، أو النقد، أو البلاغة، أو النحو، أو التحقيق، أو الدراسات القرآنية، حتى ليمكن لنا أن نزعم - دونما مبالغة - أنه لم يتيسر لباحث محدث أن يحيط بدرس أدب أمته من أعماق ماضيها البعيد، إلى أوج حضارتها المعاصرة بدرجة واحدة من الإحاطة والشمول، والتمثل والاستيعاب، مثلما تيسر لباحثنا الكبير الذى استخلص لنفسه منهجًا، واصطفى سبيلًا بين تيارات صاخبة بين التراثية والغربية والفرعونية، بين سكينة اليقين وثباته، وصخب الشك واضطرابه، فى منهج، أبسط ما يقال فيه: إنه منهج تكاملى يجمع بين الرؤية الداخلية والرؤية الخارجية كما سنرى.

٦ - المنهج التكاملى:

لقد تمثل شوقى ضيف جهود المنهجيين السابقين فى العصور القديمة والحديثة، فى تراثنا العربى والتراث العالمى، لم يغب عن ذهنه جهود منهجية أفادت من قوانين العلوم الطبيعية، فاتجهت إلى أن الأديب وأدبه ثمرة قوانين قديمة وحاضرة ومستقبلة، وتجعل من الروابط ما يضم الأديب إلى فصيلة أدبية، ينتمى إليها مهما صاحب ذلك من غياب الخصيصة الفردية لكل أديب، وبذلك تتكون عناصر:

الجنس أو الفطرة الموروثة، **والبيئة** أو الوسط الجغرافى، والعصر، أو **الزمان** من ظروف سياسية وثقافية وفنية ودينية.

وفى تأمل تراث شوقى ضيف النظرى، والتطبيقى، ما يجعلنا فى مواجهة صريحة مع هذه النظرية التى ظهرت فى كتابات كل من: «سانت بيف، وتين، وبرونتيير».

أما الجانب النظرى عند عالمنا الكبير فيتمثل فى مناقشته هذه النظرية، وإشارته إلى تنبه العرب لهذه الثلاثية دون أن يعطوها حتمية أو جبرية، ولا يرى بأسًا من استخدامها فى تاريخ الأدب العربى، ودراسة أدبائه، دون خضوع للجبرية الحتمية، وبخاصة قانون الجنس لأنه لا يوجد جنس خالص.

ويناقش تطور الأنواع الأدبيعند «برونتيير» موافقًا أساسها، لكنه يرى أن الأطوار الأدبية لا يقضى بعضها على بعض، لذا لا يرى فى الأدب قديمًا وجديدًا، وسنرى فى الجانب التطبيقى مصداق ذلك عند عالمنا.

ومن جهود المنهجيين ما يتجه للجانب الاجتماعى، فى صلته الوثقى بالأدب، ومنهم من ينحو بالأدب منحى نفسيًا يتصل بالإبداع، وتفسير الأعمال الأدبية تفسيرًا نفسيًا، يتصل بالرغبات

والدوافع والنماذج العليا، والعقد، واللاشعور الفردى، والجمعى.. الخ، ومن جهود المنهجيين ما يتجه للفلسفة الجمالية، وهكذا تعددت مناهج البحث الأدبى مفيدة من إنجازات العلوم الحديثة المعاصرة، مما عقّد مجالاتها ونوعها كما هو معلوم.

أما شوقى ضيف فإنه يرتضى المنهج التكاملى، كما تحدث فى كتابه (البحث الأدبى) ص ١٣٩، فيفيد من العلوم الطبيعية فى دراسة الأديب فى أسرته وتربيته والمؤثرات الذاتية، وفى دراسة تطور الأدب من عصر إلى عصر، ومن المنهج الاجتماعى يقف على أثر المجتمع فى الأديب وفى الأدب، ويُبيّن طبقة الأديب، ويفيد من الدراسات النفسية على موطن الموروثات فى الأدب، والعُقَد، كما يفيد من الدراسات الجمالية، ويخلص من ذلك كله إلى ضرورة الاستضاءة بكل هذه المناهج، وعدم الاقتصار على منهج واحد منها، ليتحول عقل الباحث إلى مرآة تعكس أضواء كل تلك المناهج فتعكس فكرة الأصالة والفردية والفصيلة الأدبية، والبيئة والعصر والظروف، والتطور التاريخى، والحاجات الاقتصادية للمجتمع، ورواسب اللاشعور الفردى والجمعى، وعناصر الجمال، فيما يشبه المنارات الضخمة تهدى سواء السبيل.

هذه هى خلاصة موجزة للآراء النظرية لشوقى ضيف، فيما عرضه فى كتابه (البحث الأدبى)، وهى آراء تكشف عن منهج تكاملى، نجده فيما بين أيدينا من بحوثه المتعددة فيما نعنى ببيانه من بحوثه التطبيقية فيما يلى.

لقد قدمنا حديثا عن نظريته فى وحدة التراث فى بحوث تطبيقية لديه أشرنا إلى بعضها، ونضيف إليها بحثه الفريد (الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور)[١٣] الذى كتبه سنة ١٩٧٧، وبناه على نظريته القائلة بأن «الشعر يفصل من قلوب شعوبه وأفئدتها، ويصور حياتها وآمالها وآلامها» على مدى العصور.. لقد تتبع الظاهرة فى العصر الجاهلى، ثم الإسلامى، ثم العباسى الأول، فالثانى، ثم عصر الدول والإمارات، ثم فى العصر الحديث.

وحين ناقش – من قبل – آراء علماء الأدب فى نظرية التطور عبَّر – بطريق غير مباشر – عن نظريته فى (وحدة التراث)، قائلاً:

«الأطوار الأدبية لا يقضى بعضها على بعض، ولا يمحو بعضها بعضًا، وآية ذلك أننا نطرب للشعر الذى كتبه الجاهليون على الرغم من أنه يمثل طورًا مغرقًا فى القدم، فالطور الجديد فى الشعر لا يحكم على طور قديم بالفناء، وهو معنى ما يقال من خلود الأدب، وأنه لذلك لا يوجد قديم ولا جديد»[١٤].

إن هذا الذى قاله سنة ١٩٧٢، هو بعينه ما ذهب إليه فى بحثيه المشار إليهما من قبل: وحدة

---

(١٣) نرجع إلى الطبعة الأولى.   (١٤) البحث الأدبى ٩٥.

التراث سنة ١٩٨٠، والقديم الجديد فى الشعر سنة ١٩٨١، إن نظريته التكاملية جعلته ينظر لسنة التطور فى الفنون الأدبية نظرة لا تنفصل عن الجمال الفنى، نظرة تحقق نوعًا من التوازن بين المناهج الفنية، وقد أسلمته نظريته عن (وحدة التراث) إلى نظرية أخرى، هى ما يمكن أن نسميه نظرية (وحدة **الظواهر الأدبية**).

فكما وقف عند ظاهرة البارودى رائد حركة البعث فى الشعر العربى المعاصر وأفرد له كتابًا، ورأى امتداد الظاهرة وتطورها فى خطوات تجديدية عند أحمد شوقى، فأفرد له كتابًا أيضًا كما قدمنا، وإلى جانب الكتابين لم نعدم إشارات وإضافات له عن الشاعرين فى كتبه الأخرى مثل:

الأدب العربى المعاصر فى مصر، وفصول فى الشعر ونقده كما قدمنا، ودراسات فى الشعر العربى المعاصر.. الخ.

نقول إنه كما صنع ذلك مع القمم الرائدة فيما سبق، يمضى فيكتب عن صلاح عبدالصبور ملقِّبًا إياه: رائد الشعر الحر الجديد، كما لقَّب البارودى برائد الشعر الحديث، وكما لقَّب شوقى بشاعر العصر الحديث، هكذا تطرد الظواهر الأدبية أمام ناظريه فى إطار منهجه التكاملى، الذى لا ينظر للتطور نظرته إلى عملية «إحلال» أو «فناء». بل ينظر للظواهر الأدبية على أساس امتدادها الطولى، فينظر إلى فن الغناء فى مكان ما وعصرما، ويقدم لنا كتابه (الشعر والغناء فى المدينة ومكة لعصر بنى أمية)، ويعمد إلى الفنون الأدبية العربية، فيرصد امتـدادها ووحـدة ظواهرها، ويفرد لكل منها دراسة خاصة، فنرى دراساته حول فن الرثاء، وفن المقامة، وفن النقد، وفن الترجمة الشخصية، وفن الرحلات.

إن هذه النظرة التكاملية شديدة الاتصال بتكاملية منهج شوقى ضيف - كما سنـرى - وأقصد بذلك نظرته إلى العلوم الأخرى المتصلة بالأدب، لقد بينا فى مطلع حديثنا موقف باحثنا ممن نظروا للأدب بمعناه العام، وكيف ارتأى أن ينظر إليه من خلال مفهومه الخاص، ونضيف هنا أنه - وقد نوّع من خصوبة عطائه كما هو معروف - ينظر للبلاغة حين يقدم كتابه (البلاغة تطور وتاريخ) فى فبراير ١٩٦٥ من خلال الترابط الوثيق بينها وبين الأدب، وهو ربط يتجاوز مجرد النظرة السببيالتى كانت تحكم نظرة أحمد ضيف من قبل - كما قدمنا -، ونترك لشوقى ضيف تقديم وجهة نظره، فهو أقدر على بسطها على كل حال، يقول:

«ولم تكن غايتى أن أصور هذا التاريخ لبلاغتنا فحسب، بل أيضًا أن أصور التغرغط الوثيق بينها وبين أدبنا فى تطورها، حتى انتهيا إلى الجمود والتعقيد والجفاف والتكرار الممل، وأن رسم فى تضاعيف هذا التطور الوشائج الواصلة بين كل بلاغى...، ثم يـذهب إلى أنه «ينبغى فى تشكيل بلاغتنا الحديثة أن نعنى ببيان الأساليب الأدبية المتفاوته وفنون الأدب المختلفة حتى تلائم بين بلاغتنا وأدبنا الحديث وأساليبه وفنونه».

وهكذا نقف عند عالمنا على جانب من نظرته التكاملية التى فتحت الباب، أمام دراسات بلاغية عربية حديثة، اهتمت بصلة البلاغة بالأسلوبية، وقد وجدنا نماذج لذلك لدى جيل من الباحثين المعنيين بهذا الأمر الآن ممن تأثروا بمنهج عالمنا الكبير.

ويتصل بهذا الجانب التكاملى - أيضًا - أنه حين حقق كتاب (الرد على النحاة) لابن مضاء القرطبى الذى صدر عن لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٣٦٦هـ - ١٩٤٧م وجد فى ذلك باعثًا على التفكير فى تجديد النحو، ومازال يواصل جهوده حتى أظهرها فى كتابه (تجديد النحو) سنة ١٩٨٢ فى شكل جديد أعتذرُ عن عدم الاستطراد فى الحديث عنه، وإن كان لا يفوتنى التنويه بالتفاتته الأدبية التى تؤكد تكامل العلوم لديه - كما قدمنا - فقد ذكر من بين أنواع الجمل جملة أسماها (الجملة الحوارية)، تلك التى يجاب بها فى حوار القصص ص ٢٥٧، وهى إشارة أحسبها فريده لم تتكرر لدى غيره، بل لم يسبقه إليها أحد.

وينقلنا ذلك إلى ظاهرة أخرى هى أدق وجوه منهجه التكاملى، وهى عماد بحوثه كلها فيما نرى، هذه الظاهرة هى جمعه بين **الرؤية الداخلية والرؤية الخارجية**:

إن المتتبع للبناء الفنى لدراسات شوقى ضيف يجدها نابعة من هذا المنطلق إيمانه التكاملى بضرورة قيام الدراسة على جناحين: أحدهما خارجى يستلهم المجتمع، والنفس، والطبقات، والعقائد، والعادات، وعوامل الاقتصاد، والسياسة. والآخر داخلى يستكنه النص ويستشرف آفاقه ويمتص رحيقه ويستوعب شذاه، ولكى نوضح ما نقصد بهذه الظاهرة نستعرض البناء الفنى لسلسلة دراساته فى (تاريخ الأدب العربى)، ودراستيه عن شاعرى العربية الحديثة: البارودى، وأحمد شوقى لنرى وجهى الرؤية المنهجية عنده من الخارج ومن الداخل.

إنك واجد كل كتبه بلا استثناء يقوم على الأساس التالى:

الفصول الأولى من الكتاب - قد تكون ثلاثة وقد تكون أربعة - ذات رؤية خارجية تستقرىء التاريخ، وتتعرف على المجتمع والبيئة، والحياة السياسية والدينية والاقتصادية، وكل العوامل الخارجية، وما أسماه التاريخ الطبيعى للأدب، فى فصول يختار لها هذه العنوانات[١٥]: الجزيرة العربية وتاريخها القديم. العصر الجاهلى - الحياة الجاهلية - الإسلام - الشعراء المخضرمون ومدى تأثرهم بالإسلام - مؤثرات عامة فى الشعر والشعراء - بيئات الشعر الأموى - تطوره مع الحياة الدينية والعقلية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية - الحياة السياسية - الحياة الاجتماعية - الحياة العقلية.(هذه الثلاثة التزمها فى العصر العباسى الأول

(١٥) نرجع فى ذلك إلى كتبه: العصر الجاهلى - العصر الإسلامى - التطور والتجديد فى الشعر الأموى - العصر العباسى الأول، فالثانى.

والثانى)، وفى حديثه عن البارودى أو شوقى يهتم بالحديث عن (الحياة) فى فصل خاص.

إن التزام شوقى ضيف بهذا الجانب من الرؤية الذى نسميه رؤية خارجية، يقوم على أساس من منهجه التكاملى، ولايقتصر على أهمية التاريخ كما يذكرها ابن الأثير[١٦] فحسب؛ فى قوله:

«ولقد رأيت جماعة ممن يدّعى المعرفة والدراسة، ويظن بنفسه التبحر فى العلم والرواية، يحتقر التواريخ ويزدريها، و يعرض عنها ويلغيها، ظنا منه أن غاية فائدتها إنما هو القصص والأخبار، ونهاية معرفتها الأحاديث والأسمار، وهذه حال من اقتصر على القشر دون اللب نظره، أصبح مخشلبًا[١٧] جوهره، ومن رزقه الله طبعًا سليمًا، وهداه صراطًا مستقيمًا، علم أن فوائدها كثيرة، ومنافعها الدنيوية والأخروية جمة غزيرة.

إن اختيار شوقى ضيف لهذا التكامل بين الرؤية الخارجية والرؤية الداخلية يلتقى مع ما يقرره مؤلف كتاب، (كيف نفهم التاريخ - مدخل إلى تطبيق المنهج التاريخى)[١٨] وهو الأمريكى لويس جوتشلك Louis Gottschalk إزاء حديثه عن المؤرخ واتجاه أهدافه إلى أن يكون حارسًا على التراث الثقافى أولاً، ثم رؤية للتطور البشرى ثانيًا، وهكذا نرى أخذ شوقى ضيف بالمناهج غير الجمالية طريقًا يصل به إلى قلب التراث وإطاره العام، ويمكنه من رواية تطوره وتعاقب أجياله، حتى يمكن القول إن تراثه الأدبى يروى تاريخ آدابنا العربية ويقدمها للأجيال ذخيرة باقية خالدة، وهنا تكمن قيمة الرؤية الخارجية كما نقف عليها فى دراساته.

وإلى جانب السمات السابقة لمنهج شوقى ضيف فى الدراسات الأدبية مما يندرج فى إطار الرؤية الخارجية، نجد سمة أخرى هى الرؤية الداخلية، وهى أساس من أسس دراساته وبحوثه، فإذا مارجعنا إليها بنفس المنهج السابق وجدناه بعد الرؤية الخارجية فى الكتب السالف ذكرها يعمد إلى طائفة من الشعراء فى كل كتاب ليدرسها دراسة جمالية فنية واعية متأنية كما رأينا فى دراسة: امرىء القيس، والنابغة، وزهير، والأعشى، وابن أبى ربيعة، والكميت، والوليد، ورؤبة، وطوائف من الشعراء والكتاب. أو يعمد إلى أغراض شعرية فيوفيها حقها من الحديث الفنى، كما رأينا فى شعراء المديح والهجاء - وشعراء السياسة - والنقائض.. الخ.

وقل مثل ذلك فى النثر.

أما دراسة الشاعر (البارودى أو شوقى) فنجده بعد الرؤية الخارجية يتحدث عن مكونات الصناعة، والمؤثرات الفنية، وشعر الشاعر وتجديده.

---

(١٦) الكامل فى التاريخ لابن الأثير - مج ١ دار صادر، ودار بيروت - بيروت ١٩٦٥، ص ٦

(١٧) المخشلب: خرز يتخذ منه حلى واحدته مخشلبة، المخصص لابن سيده.

(١٨) دار الكاتب العربى بيروت ١٩٦٦ ص ١٠٥ (ترجمة الدكتورة عايدة سليمان عارف).

أما الكتب ذات الموضوعات المتعددة فتمتزج النظرتات الداخلية والخارجية فيها فى الموضوع الواحد، وتغلب الرؤية الداخلية فى معظمها كما نرى فى كتابه (دراسات فى الشعر العربى المعاصر) حيث: اللذة الصاخبة عند أبى شبكة، وضجيج الألفاظ الخلابة عند على محمود طه، وفى هذا الموضوع تبدو ومضات أسلوبية فى منهجه الفنى تنحو منحى الأسلوبيين، والمادة التصويرية فى شعر أبى ريشة. ونرى مثل ذلك فى كتابه (فصول فى الشعر ونقده) حيث نرى دراسته لنواقص الإيقاع فى الشعر الحر.

وفى هذه الموضوعات نرى غلبة الرؤية الداخلية، وازدياد ميله الجمالى لدراسة النص.

وهو فى ذلك كله خاضع لطبيعة الموضوع وما يستلزمه من منهج، وما يقتضيه من نظرة فنية تتلاءم مع طبيعته، وأبعاده مما يجعله جامعًا بين الرؤية الداخلية والخارجية فى منهجه التكاملى، وإن كان ذلك لا يمنع من ظهور أحد الجانبين ظهورًا يطغى على الجانب الآخر، تبعا لاختلاف طبيعة الدراسة مما بين أيدينا من تراث أضفى على الدراسة الأدبية طابعًا منهجيًا علميًّا رزينا تخلص مما عانت منه الدراسات السابقة من مآخذ.

وإذا كنا قد انتهينا إلى أن منهج عالمنا الكبير منهج تكاملى، فإن علينا أن نضيف أن هذه التكاملية تتسم بسمتين، السمة الأولى أنها تكاملية عربية، والسمة الثانية قيامها على الوضوح.

ونقصد بكونها عربية أن منهج التكامل فيها لم يقم على التوفيق، أو التلفيق بين نظريات منقولة كما انتهى إليه أصحاب كل منهج، وأن منهج التكامل فيها لم يقم على إغراق فى تفصيلات أنصار هذا المنهج، أو ذاك من اهتمام بالتاريخ الطبيعى، أوعلم الاجتماع الأدبى، أو التحليل النفسى للأدب ودراسة الإبداع إلى آخر ما هنالك من اتجاهات،أى أنه لم يعمد إلى نظريات جاهزة بل عُنى بوضع يده على طبيعة العلاقة بين القوانين الداخلية، والأخرى الخارجية للأدب العربى فى عصوره المختلفة، مفيدًا من كل ما يخدم هذا الهدف من نظريات دون خضوع لواحدة منها، ودون خضوع لها مجتمعه.

ونصل بذلك إلى السمة الثانية، وهى الوضوح، وفى ذلك ارتباط بالمعنى الأول لكلمة المنهج قبل أن تصير مصطلحًا علميًّا تتعدد مجالاته وتتنوع، فالطريق النَّهْجُ هو البيِّن الواضح وأنْهَجَ الطريق استبان وصار نْهجًا بينًا، والمِنْهاج الطريق الواضح، واستنهج الطريق صار نَهْجًا، وفلان يستنهج سبيلَ فلان أى يسلك مسلكه، والنَّهج: الطريق المستقيم، وهكذا كان الوضوح فى هذا المنهج التكاملى لأستاذنا شوقى ضيف.

د. يوسف حسن نوفل
أستاذ الأدب الحديث
كلية البنات - جامعة عين شمس

منهج شوقى ضيف
دراسة العصر العباسى

د. عصمة عبد الله غوشة

صدرت لأستاذنا الدكتور شوقى ضيف مجموعة «تاريخ الأدب العربى» فى سبعة أجزاء: العصر الجاهلى: ويُقصد به العصر الممتد قبل الإسلام بقرن ونصف تقريبًا، والعصر الإسلامى: ويقصد به عصر صدر الإسلام منذ بدء الدعوة الإسلامية، ويشمل حكم الخلفاء الراشدين، ويمتد حوالى نصف قرن، والعصر الأموى: ويُقصد به عصر حكم بنى أمية فى حوالى قرن من الزمان من سنة ٤٢ هـ - سنة ١٣٢ هـ، والعصر العباسى الأول من سنة ١٣٢ هـ - سنة ٢٣٢ هـ، والعصر العباسى الثانى من ٢٣٢ هـ - سنة ٣٣٤ هـ، وعصر الدول والإمارات، ويمتد من سنة ٣٣٤ هـ حتى بدء العصر الحديث فى جميع البلاد العربية، صدر منه الجزء الأول عن الجزيرة العربية، والعراق وإيران، والجزء الثانى عن مصر والشام، ويشير أستاذنا إلى القسم الثالث من هذا الكتاب، الذى سيخصصه - إن شاء الله - للمغرب، والأندلس. وقد بيّن فى كل جزء من ملامح العصر المحددة لأدوار فكره، ملامح تبدأ بالمكان وتمتد فى الزمان، تكشف عن هوية كل عصر، وما يختص به وما يميز فكره وأدبه.

هذه المجموعة من تاريخ الأدب العربى تُعدُّ دراسة جديدة، ولم يسبقه أحد من الباحثين إلى دراسة تاريخ الأدب العربى، بهذا الشكل الشمولى الموسوعى.

العصر العباسى الأول، والعصر العباسى الثانى، جزءان متكاملان متتابعان مترابطان، يحدد فيهما الزمان والمكان، فيلقى الضوء على الإطار العام للعصرين، فالعصر العباسى الأول يبدأ سنة ١٣٢ هـ، من قيام الدولة العباسية، إثر المعركة المعروفة بين أبى مسلم الخراسانى داعية العباسيين، ومروان بن محمد آخر خلفاء بنى أمية، انتهى بعدها حكم الأمويين، ويستمر حتى سنة ٢٣٢ هـ بانتهاء حكم الخليفة الواثق، أما العصر العباسى الثانى فيبدأ من سنة ٢٣٢ هـ بتولى المتوكل الخلافة، ويرى المؤلف أن هذا العصر يمتد حتى سنة ٣٣٤ هـ، مع أن الدارسين

يجعلون العصر العباسي الثانى يمتد إلى نهاية الدولة العباسية سنة ٦٥٦هـ، وقد وضح رأيه فى هذا التحديد الزمانى فى مقدمة عصر الدول والإمارات: «وكان المؤرخون للأدب العربى، يدخلون منه نحو ثلاثة قرون فى العصر العباسى الثانى منتهين به حتى سنة ٦٥٦، حين أغار قطعان التتار على بغداد.. وكل ذلك تصور مخطئ لأن سلطان الخلافة العباسية تتقلص ظلاله منذ سنة ٣٣٤، ولا يكاد يبقى للخلفاء العباسيين منه فى كثير من الأمر سوى بغداد.. بحيث يصبح من الخطأ أن تنسب القرون الرابع والخامس والسادس حتى منتصف السابع إلى الخلافة العباسية»[١].

ويتناول المؤلف فى الكتابين الحياة السياسية أولاً، فيتحدث عن الثورة العباسية، والنظم السياسية، والإدارية، ونشاط العلويين، والخوارج وأحداث مختلفة، وسيطرة الفرس، ثم ماكان من تحول مقاليد الحكم من الفرس إلى الترك، الذين لم تكن لهم ثقافة أو حضارة، أو معرفة بالإدارة والنظم السياسية، ففسدت الأمور فسادًا شديدًا، وابتدأت بعض الولايات تستقل بالحكم.

ثم انتقل إلى الحياة الاجتماعية، فشرح ما يتعلق بالحضارة والثراء، والترف والنعيم، وأثر الرقيق، والجوارى، والغناء، والمجوون الشعوبية والزندقة، والزهد والتصوف.

وازدهرت الحياة العقلية والثقافية، نتيجة الامتزاج الجنسى واللغوى والثقافى مع الأعاجم، وبما نقل وترجم من ثقافات مختلفة، يونانية وفارسية وهندية، فارتقى العقل العربى وشارك فى تطور العلوم ووضعها، كالعلوم الطبية، والهندسية، واللغوية، والتجديد فى الموضوعات، والأساليب والأوزان والقوافى، بتأثير الحضارة والثقافة، ثم درس أعلام الشعراء دراسة نقدية تاريخية تحليلية، وعرض لشعراء آخرين من شعراء سياسة ومديح وهجاء، أو شعراء غزل وزهد وتصوف، ولهو ومجون، وزندقة، واعتزال، ونزعات شعبية.

ثم انتقل إلى النثر وتحدث عن تطوره وفنونه، وبحث أعلام الكتاب مبرزًا الدور الذى لعبه كل واحد منهم فى تطور النثر.

ويركز المؤلف فى دراسته الأدبية على بعض المحاور، التى يعتبرها أساسية فى دراسة الأدب، فإن خوض عالم الحياة الأدبية يتطلب خوض عالم الحياة السياسية، والاجتماعية، والعقلية، والثقافية، لما لها من تأثير فى الحياة الفكرية عامة والأدبية خاصة، فدارس الأدب يعنى بالأدب والتاريخ والتحليل، ومعرفة تاريخ الأمة، يساعد فى دراسة أدبها، ومعرفة تاريخ الأديب يلقى الضوء على دراسة أدبه، فنحن لا نستطيع أن نفصل الأدب عن المجتمع، أو الأديب عن بيئته،

---

(١) عصر الدول والإمارات المقدمة ص ٥

فالتاريخ يضىء الأدب، والأدب يوضح التاريخ، وعكوف المؤلف على هذه الجوانب لا ينبع من رغبة فى التوسع فى الدراسة دون مبرر، ولكن عن رغبة فى إيضاح العناصر التى تكون الرؤية المتكاملة للعصر، وهذا يعنى أن النص لا يفسر بمعزل عن مبدعه، مما يستتبع دراسة مكونات المبدع من عصره وسيرته.

١ - المحور التاريخى:

يبحث فى الثورة العباسية ضد بنى أمية، والدعوة السرية والدعاة، واستغلالهم العلويين، والفرس فى خراسان، مبينًا الدور الذى لعبه أبو سلمة الخلال الملقب (وزير آل محمد)، وأبو مسلم الخراسانى حتى استطاع أبو مسلم أن يهزم مروان بن محمد الأموى فى معركة الزاب، ويطارده حتى قتله، وأعلن قيام الدولة العباسية، وكان عبد الله السفاح أول الخلفاء العباسيين، ورأى العباسيون أن يتخذوا من العراق مركزًا لخلافتهم، فعلا نجمه بينما هوى نجم الشام، إذ أصبحت ولاية تابعة لها، واتخذ السفاح الهاشمية مقرًا له، ولم يلبث أبوجعفر المنصور أن بنى مدينة بغداد سنة ١٤٥ هـ، مبتعدًا عن الكوفة مركز العلويين. وعنى المنصور عناية بالغة ببناء حاضرته، فبنى قصره المسمى (قصر الذهب) وبجانبه بنى مسجدًا كبيرًا، وبُنيت دور كثيرة للدواوين، وأقطع قواده كثيرًا من القطائع داخلها، وابتنى لنفسه قصرًا صيفيًا على نهر دجلة سماه (قصر الخلد).

وما لبثت مدينة بغداد أن أصبحت أهم مدينة فى العالم العربى، فكثرت فيها القصور، والدور، والبساتين، والمتنزهات، وميادين اللعب بالصولجان، فزخرت بالحياة، وأصبحت قبلة الدولة العباسية أيام أن كانت الدولة العباسية قبلة العالم، ولم تزل بغداد عاصمة الدولة العباسية حتى استكثر المعتصم من الأتراك فى عسكره، وآذوا العامة، فابتنى لهم مدينة سامراء شرقى دجلة سنة ٢٢١ هـ، وظل الخلفاء منذ المعتصم يقيمون بها حتى سنة ٢٧٦ هـ، حيث تحولوا عنها إلى بغداد مرة ثانية، فأسرع إليها الخراب.

وكان قيام الدولة العباسية على أكتاف الجيوش الخراسانية إيذانًا بغلبة الطوابع الفارسية على نظم الحكم السياسية والإدارية، وقد بلغ الفرس مرتبة عالية فى تنظيم الحكم، فنرى العباسيين يسارعون إلى التأثر بهم فى هذا التنظيم، تنتقل النظم السياسية بحذافيرها فى شئون الحكم، والدواوين، وتنظيمها، وتحديد أعمالها، فكثرت الدواوين فى العاصمة والولايات المختلفة، وانتقل نظام الوزارة، وأخذت تطلق على المستشار الأول للخليفة فى شئون دولته، وكان أكثر الوزراء من الفرس، وهو شىء طبيعى، إذ كانوا هم الذين يستأثرون بشئون الخلافة ويرقون إلى أعلى المناصب، ومنهم البرامكة، وآل سهل، وغيرهم.

واعتمد المعتصم على الترك واستكثر منهم، وبنى لهم مدينة سامراء، وكان هذا تحولاً خطيرًا فى تاريخ الدولة العباسية، فالفرس أصحاب حضارة، ومدنية، وثقافة بثوها فى الحياة العباسية، أما الترك فلم يكونوا يعرفون غير الغزو، والغارة، والصيد، والقتال، سيطروا على الخلفاء، فعزلوا، وولوا، وقتلوا، وسجنوا، وعذبوا من شاءوا، وبثوا الفتن بين أبناء البيت العباسى، فضعف الخلفاء وانغمسوا فى اللهو والترف، والبذخ وبناء القصور، فتدهورت الخلافة العباسية، كما سيطروا على السياسة، والإدارة، والنظم، فضعفت الدولة، وفسد الحكم وساد الظلم والقتل، والقمع والاختلاس، وانتشر قطاع الطرق، وانتفى الأمن والأمان، والاستقرار، فابتعدوا عن تعاليم الشريعة الإسلامية. واستقلت بعض الولايات، مثل خراسان على أيدى الظاهريين، ثم الصفاريين ومصر على أيدى الطولونيين ثم الإخشيديين.

وما أن قامت الدولة العباسية، حتى أخذت الخصومة تشتد بين الفرعين الهاشميين: العباسيين، والعلويين، وأيها أقرب إلى الرسول ﷺ، فقد ظل العباسيون طوال دعوتهم السرية، يدعون للرضا من آل محمد مستغلين تأييد العلويين، وبعد قيام الدولة العباسية اعتقد العلويون أن العباسيين خدعوهم، وسلبوا منهم الخلافة، واغتصبوها، فقاموا بعدة ثورات، أولها: ثورة محمد بن عبد الله فى المدينة سنة ١٤٥ هـ وأخيه إبراهيم فى البصرة، ويفزع الخليفة المنصور، ويكاتب محمدًا مبينًا حق العباسيين فى الخلافة، ويشتد القتال بالكلمة والسلاح، ويقضى على ثورتهم، وتتابعت ثورات العلويين كثورة يحيى بن عبد الله بالديلم سنة ١٧٦ هـ، وقضى عليها الفضل بن يحيى البرمكى سلمًا دون قتال، ولكن العباسيين لم يقضوا على التشيع، بل أخذ يزداد سرًا وجهرًا.

أما الخوارج فقد ضعف شأنهم، وسرعان ما كان يقضى على ثوراتهم، وأخذت دعوتهم تضعف ضعفًا شديدًا؛ ومن أجل ذلك لم تترك أثرًا واضحاً فى الحياة الأدبية.

وقامت أحداث عديدة ضد العباسيين، قضوا عليها جميعًا، منها ثورة عبد الله بن على عن المنصور، وثورات أتباع أبى مسلم الخراسانى، الذى قتله المنصور خوفًا من أن ينقض عليه، وثورة رافع بن الليث زمن الرشيد، وهاجت الفتنة بين القيسية، واليمنية، فى الشام زمن الرشيد، ونكب الرشيد البرامكة سنة ١٨٧ هـ، ونشب الخلاف بين الأمين والمأمون، وثورة بابك الخرمى التى استمرت من سنة ٢٠١ هـ، حتى قضى عليها سنة ٢٢٢ هـ زمن المعتصم، وخيانة الأفشين، وثورة الزنج، الذين دخلوا البصرة، وخربوها وقد شغلت الدولة أربعة عشر عامًا استطاع الموفق زمن الخليفة المعتمد القضاء عليها سنة ٢٧٠هـ، وبدأ نشاط حركة القرامطة وثوراتهم.

وعظمت فى عهد المهدى حركة الزندقة، فجدّ فى طلبهم وأسس ديوانًا لتعقبهم، واستمر

الخلفاء بعده يطلبون الزنادقة الذين ازداد نشاطهم وخطرهم، ويجعل المأمون المعتزلى من فكرة خلق القرآن عقيدة رسمية للدولة، فامتحن الفقهاء فيها، فكانت محنة قاسى منها الفقيه المعروف أحمد بن حنبل، الذى ثبت على رأيه، ولم يقر بخلق القرآن، واستمرت هذه المحنة زمن المعتصم والواثق، حتى جاء المتوكل وأبطل القول بخلق القرآن فانتهى تسلط المعتزلة على الدولة. واستمرت الحروب مع البيزنطيين فى الثغور الإسلامية.

٢ - المحور الاجتماعى:

يبحث فى المجتمع العباسى، ويبين تطور الحياة، بتأثير الفرس،فقد غلبت الحضارة الساسانية على المجتمع، فبنوا بغداد على شاكلة المدائن وقصر الذهب على طراز قصورهم، ذات الأواوين الضخمة، وتفننوا فى البناء والزينة، والزخارف والنقوش، والستائر والبسط. والأثاث. والتماثيل والتحف والأوانى،وفى الطعام والشراب، كما تأنقوا فى الجواهر والزينة، والطيب والملبس والثياب، متأثرين بالأزياء الفارسية، واهتموا بأدوات الترويح واللعب كسباق الخيل، وسباق الحمام الزاجل، ولعبة الصولجان والشطرنج والنرد والصيد بالبزاة، والصقور، والشواهين، والكلاب والفهود، وهذا يدل على البذخ والترف الذى كان يتمتع به الخلفاء، وأبناء البيت العباسى، والوزراء والقواد وكبار رجال الدولة، والتجار، وبعض الشعراء، والكتاب، والمغنين، والعلماء. أما الشعب فيكدح ويعيش فى بؤس وشقاء، ويتحمل أعباء الحياة ليملأ حياة هؤلاء بأسباب النعيم، ففئة تنعم بالأموال والحياة إلى غير حد، وفئة قتر عليها فى الرزق، فهى تشقى إلى غير حد، واضطرب أوساط الناس من التجار وغيرهم بين الشقاء والنعيم.

وكانت خزائن الدولة مملوءة تحمل إليها الأموال، والذهب والفضة من جميع، أرجاء الدولة. وتروى فى ذلك روايات كثيرة تبين مدى الثراء والترف والنعيم، ومظاهر الإنفاق على الجوارى، والقيان والمغنين والحفلات، والحاشية والأعوان، وتبين جود الخلفاء والوزراء والولاة، والقواد وكرمهم وعطاياهم للشعراء وغيرهم، ونفذوا إلى طائفة من الآداب، كآداب المائدة، واقتبسوا كثيرًا منها عن الفرس، وآداب المسامرة والمنادمة، ويرى المؤلف أن «هذا البذخ، وما صحبه من اعتصار الشعب هو السبب الحقيقى، فى كثرة الثورات على العباسيين، وخاصة فى إيران، ولعله السبب الحقيقى فى تعلق الناس بالمهدى المنتظر من أبناء على الذى ينشر العدل الاجتماعى بين الناس»[٢].

---

(٢) العصر العباسى الأول ص ٥١.

وبهذا التعليق نلاحظ أن المؤلف لا يصف الأحداث فى تعاقبها المتسلسل فقط، إنما ينتقل إلى التفسير، وإبداء الرأى، فى بعض الأمور أو الأحداث.

أما العامة فكانت تعيش حياة فقيرة قاسية، تعانى البؤس والضنك والكفاف، ملاهيهم الفرجة على الحوائين والقرادين، والاستماع إلى القصاص الذين يروون القصص الخيالية، والحكائين، الذين يحكون فى دقة لهجات سكان بغداد، ونازليها من أعراب، ونبط، وزنوج، وهنود وخراسانيين، وروم، ونلاحظ أن أكثر الشعراء والناثرين نشأوا فى ظل هذه الفئة الفقيرة، فبشار كان أبوه طيّانًا يضرب اللَّبن، وأبو نواس كانت أمه غازلة للصوف، وأبو العتاهية كان يعمل فى صناعة الجرار، ومسلم بن الوليد كان أبوه حائكًا، وأبو تمام كان أبوه عطارًا، والجاحظ كان يبيع السمك والخبز.

وكان الرقيق والجوارى والغناء من أهم مظاهر الحياة الاجتماعية، فقد كثر الرقيق بسبب كثرة من كانوا يُؤسرون فى الحروب، فقد كانت تجارة النخاسة رائجة ورابحة، وكان رقيق النساء من الجوارى، أكثر عددًا من رقيق الرجال، وامتلأت بهن دور النخاسة. والقصور والدور، وكن من أجناس وثقافات، وديانات، وحضارات مختلفة، فأثرن آثارًا واسعة فى أبنائهن ومحيطهن سواء كانوا خلفاء أو غير خلفاء، كما كان لهن أثر كبير على الشعراء الذين يرتادون دور النخاسة، وكان بعضهن مثقفات بفنون الأدب، وقول الشعر، فيملأن على الشعراء قلوبهم وعقولهم.

كما كان للغناء أثر كبير على الناس لما يدخله على نفوسهم من ابتهاج وسرور، ويبرز اسم إبراهيم الموصلى، وابنه إسحق، ويبرز فى الغناء ابنا المهدى إبراهيم وعليه، وتسابق الأغنياء على اقتناء القيان والمغنيات، ودفع الأثمان الباهظة فيهن، ومن لم يقتن جارية أو قينة يستطيع استئجارهن، ممن يرعاهن ويعلمهن، وكثيرات كن يضربن على الآلات الموسيقية، ويحسن الرقص، وقد أشاع هؤلاء الجوارى والقيان ضروبًا من الرقة والظرف، ظهر أثره فى الشعر والشعراء فشاعت الرقة فى ألفاظهم ومعانيهم.

وتأثر المجتمع العباسى بكل ماكان فى المجتمع الفارسى، من لهو ومجون، وساعد على ذلك ما وفره العباسيون من حرية مسرفة، فشاع شرب الخمر مجاهرة وتهالك الشعراء عليها، وأصبحت الخمريات من أهم موضوعات الشعر العباسى واشتهر فيها أكثر من شاعر مثل أبى نواس، ويقترن الخمر بالغناء والرقص مما دفع إلى كثير من المجون والعبث والإباحية، وكان المجتمع يزخر بالزنادقة والملاحدة، وغيرهم، فارتكبوا الآثام متحررين من كل قانون للخلق، والعرف والدين وهيأ لذلك الجوارى والقيان، اللواتى لا يشعرن بكرامة، ولا يولين التحفظ

والاحتشام أى اهتمام، فانتشر الغزل المكشوف الذى تهان فيه كرامة المرأة والرجل معًا، وظهر الغزل بالغلمانى يحط من كرامة الرجل، بدأه بشار ووالبة بن الحباب، وتوسع فيه أبو نواس.

وأحس الفرس بسيطرتهم على مقاليد الحكم والمجتمع فبرزت نزعة الشعوبية، وهى نزعة كانت تقوم على مفاخرة الشعوب الأخرى، الفارسية وغيرها للعرب مستمدة من حضارتهم، وماكان العرب فيه من بداوة، وحياة خشنة غليظة، وبشار أهم شاعر أشعل نيران هذه الخصومة الشعوبية.

وانتشرت الزندقة، ونشط الزنادقة فى نشر آرائهم وتعاليمهم الدينية المجوسية، وترجموا كتب النحل الفارسية، وتعقبهم المهدى والخلفاء من بعده، وقتل من ثبتت عليه تهمة الزندقة، كبشار بن برد، وصالح بن عبد القدوس وغيرهما.

لقد شاع المجون بين بعض المترفين والشعراء، كما انتشرت الشعوبية والزندقة بين الفرس، وأقبل الناس وخاصة العامة على الوعاظ والزهاد والنساك والفقهاء، الذين كانت تكتظ بهم مساجد بغداد وغيرها من مدن الدولة العباسية، واقترن الوعظ بالقصص للعظة والعبرة وانتشر الزهد، والتذكير بالله، واليوم الآخر، والحساب، والثواب، والعقاب والدعوة إلى مكارم الأخلاق، ويبرز هنا اسم الشاعر أبى العتاهية، وبدأت مقدمات التصوف فى القرن الثانى الهجرى، وأخذ ينشط ويتسع فى النصف الثانى من القرن الثالث الهجرى، يقول المؤلف بعد مناقشة بعض آراء المستشرقين «التصوف إسلامى فى جوهره، وفى نشأته، ونموه، وتطوره، وهو الرأى العلمى الصحيح»[٣].

٣ - المحور العقلى والثقافى:

امتزج العرب بالأعاجم عن طريق السكنى والمصاهرة وتسرى الإماء والولاء، واعتنق كثير من الأعاجم الإسلام، وأسرعوا إلى تعلم اللغة العربية، لغة القرآن الكريم، وأخذت اللغة العربية تسود فى جميع أنحاء العالم الإسلامى بين المسلمين وغير المسلمين، إذ أصبحت جميع الشعوب عربية التفكير، والشعور، والثقافة، والأدب، والحضارة، كما أصبحت عربية اللغة، وأصبح جمهور الشعراء، والعلماء، والكتاب من الفرس وغيرهم كبشار وأبى نواس، وابن المقفع، وسيبويه وأبى حنيفة، وانتقلت ثقافات الشعوب المختفة إلى المجتمع العباسى، وكانت الثقافة الفارسية أبعد تأثيرًا فى المجتمع العباسى، بينما كانت الثقافة اليونانية أهم ثقافة أثرت فى الفكر العباسى، عن طريق الترجمة والنقل لا عن طريق اختلاط أصحابها بالعرب.

---

(٣) العصر العباسى الثانى ص١٠٧.

وازدهرت الحركة العلمية ازدهارًا كبيرًا، فقد أذكى الإسلام جذوة المعرفة فى نفوس المسلمين، ودفعهم للعلم والتعلم، فنهض التعليم نهضة واسعة فى الكتاتيب والمساجد، والأسواق، وانتشرت صناعة الورق، ونُسخت الكتب، وتأسست المكتبات العامة والخاصة، ودكاكين الوراقين، وتسابق العلماء والطلاب على قراءة الكتب واقتنائها، وظهر العلماء المتخصصون المتعمقون فى علم واحد، والعلماء غير المتخصصين، الذين يُلمون بجميع الموضوعات ويسمون المسجديين، واستعان الخلفاء، والوزراء، والقواد، والولاة ببعض العلماء فى تأديب أولادهم، وأغدقوا عليهم الأموال.

ومما هيأ لازدهار الحركة العلمية، مجالس الخلفاء والأمراء والوزراء والولاة والسُّراة، والعلماء والشعراء، ومحبىّ العلم، إذ حولت هذه إلى ما يشبه ندوات علمية، يتناظر فيها العلماء من كل صنف مثل، مجلس المأمون والبرامكة. وكانت الحرية العقلية والفكرية قد كفلت إلى أبعد غاية ممكنة.

وتعتبر الترجمة من أهم أسباب ازدهار الحركة العلمية، فقد ترجم تراث اليونان عن اليونانية، والسريانية، والفارسية، فى الطب، والهندسة، والرياضة، والفلسفة والمنطق، والفلك، والكيمياء، والموسيقى، مثل كتاب المجسطى لبطليموس، وكتب أرسطو وأوقليدس، وجالينوس، وبقراط، وغيرها، وتراث الفرس عن الفارسية فى التاريخ، والدين، والإدارة، ونظم الحكم، والأخلاق، والقصص مثل كليلة ودمنة، وكتاب مزدك، وتاريخ الساسانيين، وسير ملوكهم، وترجم تراث الهنود عن الهندية والفارسية، فى الطب والأدوية، والفلك، والحساب، والقصص، والأساطير والدين، مثل السند هند، وغيرها.

واهتم الخلفاء العباسيون بالترجمة منذ المنصور، وأنفقوا الأموال الطائلة، وللبرامكة فضل عظيم فى ازدهار الترجمة، إذ اعتنوا بإعادة ترجمة بعض الكتب، التى ترجمت قبل عصرهم، لتكون أكثر دقة وإتقانًا، وتبلغ الترجمة قمة ازدهارها زمن الخليفة المأمون، إذ تحول بخزانة الحكمة، التى أسسها الرشيد، لتكون مركزًا للترجمة إلى ما يشبه معهدًا علميًا، وألحق به المرصد المشهور الذى تخرج منه أهم العلماء فى ذلك العصر، ومنهم الخوارزمى مبتكر علم الجبر. وكانت الفلسفة اليونانية، والمعارف العلمية، أعظم ما حملت حركة الترجمة، ومضى العقل العربى يفهمها، ويهضمها، ويسيغها، ويتمثلها، ويضيف إليها أو يصحح أخطاءها فى علوم الطب، والأدوية، والفلك، والرياضة، والهندسة والفلسفة، وأصبح العقلالعربى عقلاً علميًا راقيًا ناضجًا قادرًا على وضع العلوم المختلفة كالعلوم اللغوية والتاريخية والجغرافية، والدينية وظهر علم الكلام والاعتزال.

دراسة الشعر والشعراء:

١ - الشعر:

يبين المؤلف تمسك الشعراء بالنماذج القديمة، بتأثير اللغويين الذين سيطروا على الشعراء، ووصلوهم بالشعر القديم بكل خصائصه، ووضعوا بين أيديهم كل الأدوات، من مجموعات شعرية إلى دراسات لغوية، ونحوية، وصرفية وموسيقية عروضية، وفى الوقت نفسه برى الشعراء ينفذون إلى التجديد فى لغتهم وأسلوبهم، الذى عرف باسم أسلوب المولدين، «وهو أسلوب قام على عتاد من القديم وعدة من الذوق الحضرى الجديد، أسلوب يحافظ على مادة اللغة ومقوماتها التصريفية، والنحوية، ويلائم بينها وبين حياة العباسيين المتحضرة، بحيث تنفى عنها ألفاظ العامة المبتذلة كما تنفى عنها ألفاظ البدو الحوشية»(٤)، وبشار فى طليعة من أرسوا هذا الأسلوب المولد الجديد جاء بعده أبو نواس، وأبو العتاهية، ثم مسلم بن الوليد، وأبو تمام، ومن اقتدى بأساليب القدماء، فقد «سقطوا صرعى فى الميدان الفنى، إذ ازورّ عنهم جمهور الشعراء منضوين، تحت لواء بشار ومسلم وأبى تمام أو تحت لواء أبى نواس وأبى العتاهية»(٥).

كما جدد الشعراء فى موضوعاتهم، وصورهم متأثرين بما حولهم من ضروب ثقافات فارسية، ويونانية وهندية، ولعل اليونانية أعمق هذه الثقافات أثرًا فى الشعر والشعراء، بما نقل إليهم من فكر فلسفى، ومنطقى، ومقاييس وأدلة، مما ساعدهم على استنباط المعانى وتقيقها، وتوليدها؛ وكانت المعتزلة أكثر البيئات تأثيرًا بهذه الثقافات.

ويبحث المؤلف التجديد فى موضوعات الشعر المعروفة، من مديح وهجاء وفخر ورثاء وعتاب واعتذار، وغزل وزهد ووصف.

وقد تمسك بعض الشعراء بالمقدمة الطللية للقصيدة، وبعضهم جدَّد فى موضوع المقدمة فجعلها فى الخمر، أو وصف الطبيعة، أو بعض مظاهر الحضارة العباسية. وبعضهم تخلص منها، كما نرى فى موضوعات الهجاء، والغزل، والخمر، والمجون، والزهد، كما جدد الشعراء فى معانيهم وأفكارهم، ونظموا فى موضوعات جديدة، كالشعر التعليمى الذى أرسى قواعده أبان ابن عبدالحميد اللاحقى، واستمر الشعراء ينظمون فى الدين والتاريخ، والفلسفة، والقصص، والحكمة واللغة، والخمر، وظهر شعر التصوف فى النصف الثانى من القرن الثالث الهجرى

وجدد الشعراء فى الأوزان والقوافى بتأثير الغناء، فكثر نظم المقطوعات فى الغزل والخمر،

---

(٤) العصر العباسى الأول ص١٤٦.

(٥) العصر العباسى الأول ص١٤٧.

والهجاء والزهد، وعلى الأوزان القصيرة، أو المجزوءة، واكتشف العباسيون وزنى المضارع والمقتضب، وجددوا فى قوافيهم، فظهرت المزدوجات فى الشعر التعليمى، والرباعيات، والمسمطات، من مربعات، ومخمسات، مما مهد لظهور الموشحات فى الأندلس.

٢ - الشعراء:

يقسم المؤلف الشعراء إلى مجموعات:

(أ) أعلام الشعراء:

يلقى الضوء على أهم الشعراء الذين نالوا الشهرة فى عصرهم وبعده، وكتبت عنهم دراسات متعددة قديمة، وحديثة. يدرسهم معتمدًا على شعرهم مستعينًا بالمحاور التاريخية والاجتماعية والثقافية والعقلية، مبينًا أبرز خصائصهم الشعرية: الموضوعية، والفنية، فبشار زعيم المجددين، وأبو نواس أستاذ فن الخمرية فى الشعر العربى، وأبو العتاهية شاعر الزهد، ومسلم بن الوليد صاحب نزعة البديع، وأبو تمام المجدد فى صناعة الشعر، والبحترى الشاعر الرسمى للخلفاء العباسيين، وابن الرومى شاعر الهجاء والوصف، ممثلاً لما يقول بشعر الشاعر، مبينًا رأيه فى بعض النواحى الخاصة بهذا الشاعر أو ذاك، منصفًا بعض الشعراء مما يقال عنهم، يقول عن أبى تمام: «ويتسع التأثر بالفلسفة عنده حتى ليشيع الغموض فى كثير من أبياته، وهو غموض بهيج، كغموض الطبيعة فى الصباح والغروب؛ إذ يجلله دائمًا شفق يأخذ بالألباب، ونعجب إذ نجد القدماء يحملون عليه من أجله كما حملوا على إكثاره من اللفظ الغريب، ومن التصاوير، وألوان البديع حتى قالوا: إنه أفسد الشعر، وهو لم يفسده بل هيأ له ازدهارًا رائعًا تسنده فيه ثقافة واسعة بالفلسفة والمنطق، وبالشعر العربى قديمه وحديثه كما تسنده قوة ملكاته التى جعلته، يعد بحق حامل لواء الشعر العربى فى عصره بل جعلته، صاحب مذهب مستقل بخصائصه العقلية والزخرفية»[٦].

(ب) شعر السياسة والمديح والهجاء:

لقد اختار موضوعى المديح والهجاء، لارتباطهما بالسياسة والحكام، وأصحاب الشأن، سجل الشعراء أهم الأعمال التى قام بها الممدوحون، ومجدوا شخصياتهم، وأضفوا عليهم الصفات التى تمثل المثالية الخلقية العربية والإسلامية، وبينوا موقفهم تجاه أعدائهم كموقف العباسيين من الخلافة، وحقهم فيها، والرد على الشيعة؛ فقد كان الشعر فى ذلك العصر وسيلة الدعاية الأولى، يتناقله الرواة، والمغنون والمغنيات وينشرونه فى أرجاء الدولة العباسية.

---

(٦) العصر العباسى الأول ص ٢٧٨.

درس المؤلف شعراء الدعوة العباسية والخلفاء العباسيين، وشعراء الشيعة وشعراء البرامكة، وشعراء الوزراء والولاة، والقواد، وشعراء الثورات السياسية، وشعراء الهجاء.

(جـ) طوائف من الشعراء:

ويدرس - تحت هذا العنوان - الموضوعات الشعرية المنتشرة فى العصر، والمطبوعة بالطابع الشخصى أو الذاتى، يتناول فيه شعراء الغزل وشاعراته، وشعراء المجون والزندقة، وشعراء اللهو والمجون، وشعراء الزهد والتصوف، وشعراء الاعتزال، وشعراء الطرد والصيد، وشعراء النزعات الشعبية، ويُلاحظ أنه يدرس طوائف الشعراء المشهورين فى هذا العصر، عالمًا بحال المجتمع مدركًا مظاهر التطور والتغير، ففى العصر الأول كان شعراء المجون، والزندقة، فأصبحوا شعراء اللهو والمجون، لأن حدة الزندقة خفت، وذلك لانحسار سيطرة الفرس على المجتمع العباسى واشتداد شوكة الترك، وشعراء التصوف مع شعراء الزهد لأن التصوف ابتدأ يتخذ مكانه، بين موضوعات الشعر العباسى فى القرن الثالث الهجرى، ولم يكرر شعراء المعتزلة لأن سلطان المعتزلة انتهى رسميًّا زمن المتوكل، وأضاف شعراء الطرد والصيد، الذى انتشر بتأثير الحضارة والثراء والفراغ.

ويناقش المؤلف هذه الموضوعات من الناحيتين الموضوعية والفنية، ثم يدرس أهم شعراء كل فئة، ويثبت فى الهامش المصادر والمراجع الخاصة بكل شاعر يدرسه؛ لتكون عونًا للدارسين والباحثين.

دراسة النثر والناثرين:

١ - تطور النثر:

تطور النثر تطورًا كبيرًا جدًا أسلوبًا ولغة ومعنىً وفكرًا برقى الحياة العقلية والثقافية، ونقل ثقافات اليونان والفرس والهنود. وظهر هذا التطور فى بيئات المعتزلة والمتكلمين، والعلماء، والأدباء والفلاسفة، فظهر النثر العلمى، والفلسفى إلى جانب النثر الأدبى.

٢ - فنون النثر:

بحث المؤلف أولاً الخطابة بأنواعها السياسية التى ازدهرت فى أوائل هذا العصر، بسبب الحاجة الماسة إليها فى تثبيت دعائم الدولة، وبيان حقهم فى الخلافة، والرد على العلويين، ثم ضعفت بعد استقرار الحكم ولكنها كانت تظهر مع الفتن والثورات، وكذلك ضعفت الخطابة الحفلية، لأن الخليفة العباسى، ابتعد عن الرعية، فقد أدخل الفرس نظام الحجابة واستأثروا بالحكم، أما الخطابة الدينية فقد ازدهرت ازدهارًا كبيرًا على أيدى الوعاظ والنساك والفقهاء

والقصاص، استمدوا مادتهم من القرآن الكريم والحديث الشريف، وأقوال الصحابة والتابعين، ومن سبقهم من الوعاظ، كالحسن البصرى وغيره، يضاف إلى ذلك الإيمان الشديد بالله، والابتعاد عن متع الحياة الدنيا الزائلة، وأن ما عند الله خير وأبقى، ونشط الوعاظ من المتصوفة الذين كانوا يأخذون أنفسهم بمجاهدات عنيفة، ويعيشون حياة تقشف فى مأكلهم وملبسهم، فكان تأثيرهم فى الناس عميقًا، واهتم هؤلاء الخطباء بأساليبهم ومعانيهم وألفاظهم.

ثم انتقل إلى المناظرات، هذا الفن النثرى الذى ظهر وازدهر على أيدى علماء الكلام، وأهمهم المعتزلة، الذين انبروا للدفاع عن الإسلام وعن مبادئهم (التوحيد، العدل، الوعد والوعيد، الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، والمنزلة بين المنزلتين) أمام أصحاب الملل والنحل، وبعض الفرق الإسلامية كالشيعة والمرجئة وغيرهم، وشغل المعتزلة الناس بمناظراتهم، وثقافتهم الواسعة، ويهروهم بقدرتهم على استنباط المعانى وتدقيقها وتفريعها، وبراعتهم فى الجدل والحوار والقياس والإتيان بالحجج والبراهين، والأدلة، والمقدمات، والنتائج، مع إتقان تام، وعلم دقيق باللغة وأساليبها، وألفاظها واشتقاقها، وصرفها ونحوها، وتفوقهم فى الإقناع وإفحام الخصوم، وتنوعت موضوعات المناظرات، فمنها ما كان بين الفقهاء فى أمور الدين، كمناظرة الشافعى ومحمد بن الحسن الشيبانى، أو بين علماء اللغة والنحو، والفلاسفة وأصحاب المنطق، وكأنما أصبحت المناظرات لغة العصر الفكرية حتى شكا الجاحظ من هذا، وانتقلت المناظرات إلى الكتب والرسائل، كما نرى فى كثير من كتب الجاحظ ورسائله وفى كتابى المحاسن والأضداد المنسوب إلى الجاحظ، والمحاسن والمساوىء للبيهقى.

أما الرسائل فديوانية وإخوانية وأدبية، وأقبل الكتاب والطلاب على العمل فى الدواوين؛ لما توفره لهم من حياة كريمة، ورزق واسع وطموح للوصول إلى ولاية أو وزارة أو غير ذلك، ولم يكن العمل فى الدواوين سهلاً إذ على المتقدم أن يجتاز امتحانًا صعبًا، تمتحن فيه قدراته الفنية والعقلية، وتفنن الكتاب بتحميداتهم، وانتشرت التوقيعات، وامتازت بالدقة والإيجاز، وأشهر من وقع جعفر بن يحيى البرمكى، وتطورت الرسائل الإخوانية وازدهرت وتعددت موضوعاتها، ونافس النثر الشعرَ فى بعض الموضوعات، التى كانت خاصة به كالمديح والهجاء والوصف، وغيرها. ونفذوا إلى موضوعات جديدة مستمدة من تراث الفرس، كالحديث عن الصداقة مثلاً، وظهرت الرسائل الأدبية، فى مختلف الموضوعات سياسية وأدبية ودينية، وأخلاقية وعصبية، وتفوق كتاب الرسائل بأساليبهم ومعانيهم، وابتدأ السجع يدخل فى كتاباتهم حتى سيطر على أسلوب الكتابة النثرية، منذ أواخر القرن الثالث الهجرى، فأصبح سمة واضح فى أساليب الناثرين جميعًا.

٣ - أعلام الكتاب:

درسُ المؤلف أعلام الكتاب، ممن برعوا فى الترجمة والكتابة والتأليف، يعطينا فكرة عن حياة الكاتب مستفيدًا من المحاور التاريخية، والاجتماعية والثقافية، ويقف عند بعض القضايا التى توضح جانبًا من جوانب حياة الكاتب وإنتاجه، فمثلًا عندما يدرس ابن المقفع يقف عند قتله، ويناقش الأسباب التى دفعته إلى هذه النهاية، من كتاب الأمان الذى كتبه على لسان المنصور لعمه عبد الله بن على، مرجحًا هذا الرأى على تهمة الزندقة. ثم يدرس إنتاجه ترجمةً وتأليفًا معتمدًا على النصوص فى المقام الأول. كما استطاع أن يلم بجميع جوانب حياة الجاحظ وإبداعه، وألقى الضوء على شخصيته الفذة، وتحدث عن بيئته وثقافته، واعتزاله وأساتذته، وفنون نثره وأسلوبه، وما تميز به من موسوعية، واستطراد ومزج الجد بالهزل، وازدواج وموسيقى، فى إنتاجه من كتب ورسائل.

واهتم المؤلف ببعض القضايا الأدبية أو النقدية، أو اللغوية ناقشها ودرسها، ونقف عند بعض منها على سبيل التمثيل لا الحصر، مما يوضح منهج المؤلف فى عدم الاكتفاء بإعطاء المعلومات، وسرد الحقائق بل يقف ليناقش ويصحح ويبين رأيه، معتمدًا على الحجة والدليل.

١ - القديم والحديث:

وهو موضوع يستحوذ على اهتمام الدارسين فى كل العصور، فى العصر العباسى ظهرت ثلاث بيئات، تتناول كل واحدة البلاغة والنقد تناولًا متميزًا، بيئة اللغويين المحافظين، التى تعلى من شأن القديم، وتعتبره مثلًا أعلى، وقدوة، تقبل ما كان قديمًا، وترفض الحديث. وبيئة المتفلسفين المجددين، الذين كانوا يسرفون فى التجديد، ويرون أن تتخذ الفلسفة اليونانية، ومعايير اليونان البلاغية والنقدية أصولًا فى دراسة النصوص، ولم يقدر لآراء هذه البيئة أن تنجح، لأن اللغويين المحافظين استنكروا آراءهم وحاربوهم، وكان اللغويون أكثر عددًا وسيطرة، أما البيئة الثالثة من المعتزلة، فقد استطاعوا أن يقفوا موقفًا معتدلًا بين الطرفين المتعارضين، يقرءون ما لدى الأجانب، ويقرنونه إلى أنظار العرب فى البلاغة والنقد، ويخضعونه للذوق العربى الأصيل ومقاييسه، كما يظهر عند الجاحظ فى البيان والتبيين.

ونلاحظ أن الشعر القديم قد تمكن من نفوس الشعراء، وسرى فى قلوبهم، ومع إتقان الشعراء العباسيين اللغة العربية وكأنهم أعراب قد جاءوا من الجزيرة، فقد كان اللغويون لا يستشهدون بشعرهم مخافة أن يحدث اضطراب فى النموذج الشعرى القديم، وحتى يحتفظ بكل ما يمكن من صحة وسلامة ودقة، وفى رأى المؤلف «أن إهدار اللغويين لشعر العباسيين

بسبب حداثته خطأ فى التقويم؛ إذ الجودة الفنية لا تقاس بالقدم والحداثة، والشعر الجيد جيد فى كل زمان ومكان»[٧].

وعدَّ اللغويون على الشعراء المحدثين سقطاتهم، ويبين المؤلف رأيه بقوله: «وهى ليست سقطات بالمعنى الصحيح؛ إذ هى فى كثرتها إما ضرورات رآها الشعراء العباسيون فى الشعر القديم فقاسوا عليها، وإما لغات شاذة رأوها أيضًا فى هذا الشعر، وظنوا أن من حقهم مجاراتها، وإما اشتقاقات وأبنية، استحدثوها على ضوء المقاييس اللغوية التى تلقنوها، واقرأ فى كل مانثره المرزبانى فى الموشح من هذه السقطات فستراه قلما يعدو هذه الوجوه الثلاثة»[٨].

ومما يدل على ذلك عند بشار، أنه قاس كلمه وَجَلَى على حَجَلى فخطّأه اللغويون، و «بشار محق لأن من حقه القياس، وإذا كان من حقنا أن نقيس فى شئون الدين، كما قرر ذلك الفقهاء المعاصرون له من أمثال أبى حنيفة؛ فأولى أن يقيس الشعراء فى أبنية اللغة واشتقاقاتها الصرفية»[٩].

ويستغرب المؤلف من وقوف يوهان فك، فى كتاب «العربية» عند بعض الأبيات التى وردت فى الموشح، لبشار وأبى نواس (أكثر العباسيين مآخذ) وغيرهما متخذًا منها دليلا على مخالفة العباسيين لقواعد العربية، ويقول «ولو أنه أنعم النظر فيما سجله الموشح على شعراء الجاهلية، والإسلام من مثل هذه الأحرف، لعرف أن العباسيين، لم يخرجوا عن قواعد الفصحى فى الصورة التى رسمها لهم اللغويون، وأن كل ما هناك أنهم قاسوا أشعارهم على أشعار الأقدمين، فأجازوا لأنفسهم ما كان يجيزه أسلافهم من بعض الضرورات وبعض الشواذ. وهم فى ذلك يتابعونهم ويصوغون على إرث منهم»[١٠].

وكان القديم والحديث، أو الأصالة والمعاصرة، من الأفكار المهمة التى شغلت المؤلف فى تتبعه تاريخ الأدب فى هذا العصر، شعرًا ونثرًا، يعطينا صورة واضحة عن مزج القديم بالحديث، وصلة الحديث بالقديم صلة اتصال لا انفصال، يقول: «وقد بسطت القول فى ازدهار الشعر العربى حينئذ ازدهارًا رائعًا؛ إذ أكبَّ الشعراء على العربية يتقنونها، ويتمثلون ملكتها وسليقتها تمثلاً دقيقًا نافذين بذوقهم المتحضر إلى أسلوب مصفى، يجمع حينًا بين الجزالة والرصانة، وحينا يجمع بين الرقة والعذوبة، وكان تأثرهم عميقًا بالثقافات المترجمة، وبما كانوا يستمعون إليه من محاورات المعتزلة، مما أثار فى عقولهم، ونفوسهم كثيرًا من المعانى والخواطر التى لا تكاد تحصى، ودفعهم إلى التطور بموضوعات الشعر الموروثة تطورًا نلتمس فيه روح العصر، وخصب الفكر،

---

(٧) العصر العباسى الأول ص ١٤١

(٨) العصر العباسى الأول ص ١٤١

(٩) العصر العباسى الثانى ص ١٨٣

(١٠) العصر العباسى الأول ص ١٤٢

ورهافة الشعور، وأضافوا إليها موضوعات جديدة، بما نفذوا إليه من تحليل المعانى، والملاءمة بين أشعارهم وبيئاتهم المتحضرة، وحياتهم اليومية، وفتحوا صفحة لم تكن تخطر لأسلافهم على بال، هى صفحة الشعر التعليمى، الذى صاغوا فيه المعارف والتاريخ والأمثال، والقصص الحيوانى، منظومات طريفة، واكتشفوا للشعر أوزانًا لم تكن معروفة وأنماطًا من القوافى كانت مجهولة»(١١).

٢ - اللغة الفارسية فى الشعر:

يزعم يوهان فك أن الفارسية، أدخلت ضيمًا على العربية، معتمدًا على ما جاء فى كتاب البيان والتبيين للجاحظ، من أن بعض الشعراء كانوا يتملحون بإدخال بعض الألفاظ الفارسية، فى أشعارهم، وأثبت قطعة لأحد الشعراء، اختلطت فيها الألفاظ الفارسية بالألفاظ العربية، ويرى المؤلف أن يوهان فك قد بالغ فى هذا الضيم، وهى مبالغة لا تسندها نفس النصوص، التى رواها الجاحظ؛ إذ كان الشعراء يسوقون فى أشعارهم أحيانًا بعض الألفاظ الفارسية تملحًا وتظرفًا، كما يلاحظ الجاحظ نفسه، أما بعد ذلك فإنهم يحافظون على ما استقر فى ملكاتهم من قوانين الصياغة العربية، وربما كان أكثرهم استخدامًا للألفاظ الفارسية فى شعره أبا نواس؛ إذ كان يأتى بها فى بعض خمرياته تعابثًا ومجانة.. ولم يكن يصنع ذلك دائمًا، إنما كان يصنعه فى الحين بعد الحين تملحًا وتندرًا.

كان يأتى على ألسنة الشعراء فى الندرة، وكثرتهم - على الرغم من أصولهم الفارسية - لم يتورطوا فى شىء منه؛ ومن أجل ذلك كان ينبغى أن لا يندفع باحث إلى القول، بأن السليقة العربية انتقصت فى نفوس العباسيين، فقد كانت أقوى من أن تنتقص حتى لدى من كانوا يحسنون الفارسية مثل أبى نواس»(١٢).

٣ - وتبدو دقة التعامل النقدى مع الظواهر الأدبية، فى مجال المقارنة بين آرائه، وآراء سابقيه، أو معاصريه؛ إذ يصحح بعض المعلومات التى استقرت فى الأذهان، فمثلاً تعلمنا وقرأنا أن أبا الأسود الدؤلى هو أول من وضع قواعد النحو، ويرى المؤلف أنه «شُبه للقدماء هذا، والحقيقة أنه لم يضع منها شيئًا إنما الذى وضعه حقًا، وكان أول واضعى نقط المصحف نقطًا يعين حركات أواخر الكلم فيه، أو بعبارة أدق يعين حركات الإعراب. فكان يضع نقطة فوق الحرف الأخير للكلمة إشارة إلى الفتحة، ونقطة بين يديه إشارة إلى الضمة، ونقطة تحته إشارة إلى الكسرة، وإذا تبع شيئًا من هذه الحركات غُنة أو تنوين نقط الحرف نقطتين، واختلط التعبير عن هذا الصنيع بكلمة العربية على بعض أصحاب كتب الطبقات فظنوا أنه وضع بعض أبواب النحو أو مسائله»(١٣).

---

(١١) العصر العباسى الأول ص ٥

(١٢) العصر العباسى الأول ص ١٤٣.

(١٣) العصر العباسى الأول ص ١٢١.

وفى معرض حديثه عن تطور النثر، وبيان دور اللغويين، والمعتزلة، والمترجمين، والمتفلسفة فى ازدهاره، وما ألفوه من كتب فى صناعة النثر ونقده، يصل إلى بيئة المترجمين، والمتفلسفة يقول: «ولعل خير كتاب قدمته هذه البيئة فى مجال النثر، والكتاب، هو الكتاب الذى نشر باسم «نقد النثر» منسوبًا إلى قدامة بن جعفر، وقد تبين فيها بعد أنه جزء من كتاب البرهان فى وجوه البيان لإسحق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب»(١٤).

وتتضح فى دراسة الدكتور شوقى ضيف للعصر العباسى بعض الجوانب:

١ - الطابع الدينى الإسلامى:

يرى المؤلف أن أهم أسباب التقدم هو الدين الذى يعتد به، ويُعلى من شأنه، فقد انتشر الإسلام فى هذا العصر، وأقبل الناس على اعتناقه، والإيمان بتعاليمه دون إكراه، وحصل الامتزاج بالدم والسكنى والولاء، يقول: «وبذلك استطاع الإسلام بتعاليمه السمحة أن يحدث امتزاجًا قويًا بين العناصر المختلفة، التى كانت تتألف منها الدولة العربية، وهو امتزاج لم يبلغه بامتلاك الأرض المفتوحة؛ إنما بلغة بامتلاك القلوب، فإذا الكثرة الكثيرة من الشعوب التى انبسط عليها سلطانه، تسلم، وإذا من بقوا على دينهم يشعرون تلقاء المسلمين وحكامهم بضرب من الأخوة الكريمة»(١٥).

ودعا الإسلام إلى العلم والمعرفة، فازدهر التعليم، وأقبل الناس على تلقى مختلف العلوم، دينية وغير دينية، فى الكتاتيب، والمساجد، والأسواق، ووضعت العلوم المختلفة، وصنفت الكتب المتعددة، مما أدى إلى ازدهار الحركة العلمية ازدهارًا عظيمًا.

ويفصل الحديث عن المساجد التى كانت أماكن عبادة وعلم، ويبين أهميتها ودورها فى الحركة العلمية، ويعطى صورة واضحة متحركة عن حلقات العلماء فى المساجد، حيث يختار كل عالم أسطوانة يستند إليها، ويتحلق حوله طلاب العلم، مستمعين ومستفسرين ومناقشين، ومنهم من كان مستمعوه كثيرين، فكان هناك مستمل يوصل كلامه إلى البعيدين عنه. وكان التعليم فى المساجد، دون قيود أو تكاليف، فانتشر العلم والتعلم، وأقبل الشباب على حلقات العلماء الدينية، والكلامية، وغيرها دون أى شرط سوى الرغبة فى العلم والتزود بالمعرفة.

ويركز المؤلف فى مواضع مختلفة على جهود المعتزلة، فى الدفاع عن الإسلام أمام أصحاب الملل والنحل، وبعض الفرق الإسلامية، معتمدين على الحجج والأدلة والبراهين، والقياس، واللغة، مقنعين، ومفحمين فى مناظراتهم، وجدلهم وحوارهم، ومع إعجاب المؤلف بالمعتزلة وإشادته

---

(١٤) العصر العباسى الثانى ص ٥٢٣.

(١٥) العصر العباسى الأول ص ٩٠.

بدورهم فى الدفاع عن الإسلام وفى نمو النثر، فإنه يرى أنهم لم يطبقوا الأصل الخامس من أصولهم تطبيقًا تامًا، فينقدهم بدافع من غيرته على الدين والمجتمع، يقول: «وأمـا الأصل الخامس، فيريدون به أن الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر واجبان على سائر المسلمين كل حسب استطاعته، وكان ينبغى وهم يعتنقون هذا الأصل، أن يدفعوا الدولة للضرب على أيدى المجان والفساق وأرباب الدعارة. وأيضًا كان ينبغى أن يصرخوا فى وجوه الخلفاء ضد طغيانهم، وظلمهم للعامة، وأن يصارحوهم بنظرية الإسلام فى الخلافة، وأنها ليست حقًا من حقوق أهل البيت؛ إنما هى حق الأكفاء من أبناء الأمة»(١٦).

ويبرز فى دراسة موضوعات الشعر تركيز الشعراء فى مديحهم على الصفات الكريمة التى دعا الإسلام إلى التحلى بها، من تمسك بشريعة الله من ورع وتقوى وعدالة لاتصلح الأمة بدونها، وفى فضل الجهاد وإعلاء كلمة الله ودينه فى المديح والرثاء، وتصوير البطولة والشجاعة والدفاع عن حمى الإسلام فى حروبهم مع الروم وغيرهم.

٢ - الموقف الأخلاقى:

ويظهر فى دراسة بعض الظواهر الأدبية، أو بعض الشعراء أو الكتاب، حيث يحاول التخفيف من حدة ظاهرة، أو موقف، أو تصرف، أو رأى، ويرفض المبالغة فى الحكم على شخصية شاعر أو كاتب وتصرفاته، مثلاً بعد أن تحدث عن حياة اللهو والمجون، والخلاعة والفساد الخلقى، ودور الفرس والجوارى والقيان فى شيوعه يقول: «وليس معنى ذلك أن الحياة فى بغداد، كانت كلها مجونًا وتهالكًا على الفجر والعهر؛ فإن تعدد الزوجات الذى أباحه الإسلام، وما أعطاه للرجل من حق تسرِّى الجوارى، كل ذلك كان يحول دون سقوط بغداد جميعها فى هوة الفساد، ومن أجل ذلك ينبغى أن لا نبالغ فى تصور موجة المجون، والعبث حينئذ، وأن نظن أن أهل بغداد جميعًا قد تخلّوا عن الحياة المستقيمة الطاهرة التى يحوطها الخلق والتقاليد والدين، إنما هو الكرخ حيث بيوت النخاسين والمقينين، ومن يفدون عليها من الفتيان والشعراء للشراب والمجون فى غير استخفاء ولا حياء»(١٧).

وفى حديثه عن الشعوبية ونشاطها وشعرائها وخطرها يقول: «وينبغى أن نعرف أن الروح العربية - على الرغم من هذه الشعوبية - ظلت شامخة مسيطرة يسندها الخلفاء، وزعماء العرب من الولاة والقواد ومستشارى الدولة، كما يسندها الفقهـاء والمحدثـون وعلماء اللغة، ورواة الشعر»(١٨).

---

(١٦) العصر العباسى الأول ص ١٣٥.
(١٧) العصر العباسى الأول ص ٧٣.
(١٨) العصر العباسى الأول ص ٧٨

ويخفف من خطر الزندقة والإلحاد معطيًا صورة صادقة عن الدين والمجتمع، يقول: «وليس معنى ما قدمنا من حديث عن الزندقة، والمجون أن المجتمع العباسى، كان مجتمعًا منحلًا أسلم نفسه للإلحاد والشهوات، فالإلحاد والزندقة إنما شاعا فى طبقة محدودة من الناس، كان جمهورها من الفرس، وكانت موجة المجون أكثر حدة، ولكنها لم تكن عامة فى المجتمع.. أما عامة الشعب فإنها لم تكن تعرف زندقة ولا مجونًا، أما من حيث الزندقة فإنها لم تكن تعادى الإسلام بل كانت مسلمة حسنة الإسلام، تهتدى بأضوائه، وتجرى على سنته»[19].

وفى دراسة أبى تمام وشعره، يشير إلى بعض النواحى التى تكون شخصيته، ويدافع عنه يقول: «وفى أخباره أن الحسن بن رجاء، لاحظ عليه أنه يصلى صلاة خفيفة لا يطيل فيها، وتوسع بعض الباحثين فى الخبر، فقالوا: إنه لاحظ عليه تقصيره فى أداء الفروض الدينية، وديوانه وما به من مواعظ دينية يشهد على صحة إسلامه. وأيضًا ففيه قصيدة وصف بها حجة حجها، وليس فى ديوانه وراء ذلك ما يصور أنه كان عابثًا أو ماجنًا، يلهو ولكن بقسطاس، وكان خصومه حاولوا أن يغضوا منه فزيفوا عليه الخبر السالف، طعنًا عليه، ومحاولة للنقص منه»[20].

وعند دراسة الشعراء والكتاب يذكر فى الهامش المصادر والمراجع التى تفيد الدارسين، والطلاب، مع بيان الطبعة، ودار النشر، والجزء والصفحة وبذلك يقدم خدمة جليلة للباحثين.

ونستطيع أن نقول إن المؤلف قد بحث كل ما يتعلق بتاريخ الأدب فى هذا العصر، بحثًا مستقصيًا، شاملًا، مرتبًا مادته العلمية، ناقدًا، مدققًا محللًا، متذوقًا، كاشفًا عن عدد من الملامح الواضحة فى الشعر والنثر، مما يدل على معايشة علمية عميقة ورؤية شمولية، فنحن أمام باحث ذى منهج أكاديمى علمى، يحدد أهدافه، وما يريد أن يحققه، يوفر له المادة العلمية فى مصادرها ومراجعها، مع تفهم تام، ودقيق واع بحركة المجتمع بأبعادها المختلفة تاريخية، واجتماعية، وعقلية، وثقافية، والتى تتضح فى الإبداع البشرى شعرًا ونثرًا، ويعتمد على ذوقه الخاص فى الحكم على بعض الظواهر الأدبية فمؤرخ الأدب لا يمكنه أن يتجرد عن عوامل مكونات ذاته، فنراه يفصل الحديث فى بعض الموضوعات مبرزًا جوانبها وأفكارها وآثارها، ومميزاتها وأحيانًا يتناول موضوعات أخرى تناولًا سريعًا دون إهمال، لأنها لا تلقى لديه تقبلًا من نوع ما، ومع هذا استطاع ببصيرته النافذة وعلمه الدقيق أن يكون موضوعيًا فى دراسته وأحكامه، إذ نبذ الأحكام العاطفية ومجاراة الآخرين.

ونراه ناقدًا، محللًا، راصدًا، الظاهرة الأدبية، ويبدو حسه النقدى الدقيق فى مجال المقارنة بين آرائه، وآراء سابقيه، أو معاصريه. ويتضح منهجه النقدى المعتمد على استقراء، واستقصاء

---

(١٩) العصر العباسى الأول ص ٨٣.

(٢٠) العصر العباسى الأول ص ٢٧٦.

للفكرة من جميع جوانبها، ووقوف على كل ما قيل حولها. ثم محاولة الوصول إلى الرأى الفصل فيها، أو الأقرب إلى المنطق والمعقول، بدلالة التاريخ والأحداث.

ويبدو المؤلف فى دراسته عالمًا بكل ما يتعلق بالعصر، محيطًا بدقائقه وتآليفه فى العلوم المختلفة، خبيرًا بفنون الأدب وظواهره،مضطلعًا بعبء التفكير فى دقائقها، ملمًا بأدق خصائصها، دارسًا قصائدها ومقطوعاتها، مستشهدًا بشعر شعرائها ونثر ناثريها.

وبعد فقد جاءت دراسة أستاذنا الدكتور شوقى ضيف، موسوعية شاملة واضحة، مما يميز دراسته عن جميع الدراسات، حول العصر العباسى؛ فقد درس الباحثون ظاهرة معينة، أو تتبعوا الأدب فى فترة زمنية قصيرة محددة، أو فى مدينة أو من خلال شاعر، أو ناثر أو كتاب، كدراسات الدكتور طه حسين، والدكتور يوسف خليف، والدكتور محمد مصطفى هدار، والدكتور حسين نصار، وغيرهم.

ندعو الله أن يمد فى عمر أستاذنا الجليل، ويمتعه بالصحة، والعافية، ويوفقه فى إتمام مجموعة تاريخ الأدب العربى.

د. عصمة عبدالله غوشة

أستاذة الأدب العربى

كلية الآداب - الجامعة الأردنية

الرؤية الشمولية فى تأريخ الأدب
عند شوقى ضيف

د. حلمى بدير

«شوقى ضيف» من القلائل فى عمر أدبنا العربى، الذين يعرفون جيدًا ما يريدون تقديمه للمكتبة العربية، منذ بداية خوض هذا المجال سنة ١٩٣٩ فى رسالته التى تقدم بها إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة وعنوانها، «النقد الأدبى فى كتاب الأغانى» لنيل درجة الماجستير فى الآداب، ورسالته «الصناعة الفنية وتطورها فى الشعر العربى» سنة ١٩٤٢، لنيل درجة الدكتوراه فى الآداب.

ووضوح «الرؤية» يبدو محددًا لمنهجه العلمى، منذ هذه البداية الأكاديمية الأولى، كواحد من جيل رائد أول تتلمذ على عميد الأدب العربى مباشرة فى شبابه، (كان عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين فى أوج قمته الأدبية، والإبداعية خلال الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن).

وهو المنهج الذى يعتمد على محورين أساسيين:

* محور تاريخى علمى متتبع، يدقق فى مسار تاريخ الأدب العربى، ويلقى الأضواء على جوانب حركته المتطورة المتتابعة.

* محور نقدى أكاديمى يمتزج بالمحور السابق، ليقدم ملامح واضحة لحركة تاريخ الأدب العربى فى عصوره المختلفة بدءًا من «الجاهلية» حتى «المعاصرة».

وهو «المنهج العلمى» المؤكد على ضرورة خوض جوانب المعرفة الأدبية المختلفة..
فيقدم فى تاريخ الأدب العربى:

العصر الجاهلى، ١٩٦٠.
والعصر الإسلامى، ١٩٦٣.

والعصر العباسى الأول، ١٩٦٦.
والعصر العباسى الثانى، ١٩٧٣.
وعصر الدول والإمارات جـ١، ١٩٨٠.
وعصر الدول والإمارات جـ٢، ١٩٨٤.

وفى مجال الدراسات الأدبية:

الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، ١٩٤٣.
والفن ومذاهبه فى النثر العربى، ١٩٤٦.
والتطور والتجديد فى الشعر الأموى
والشعر والغناء فى المدينة ومكة لعصر بنى أمية.

ثم ينتقل إلى العصر الحديث:

دراسات فى الشعر العربى المعاصر، ١٩٥٣.
والأدب العربى المعاصر فى مصر، ١٩٥٧.

ثم يقدم دراسة بين الأدبين الرسمى والشعبى:

الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور.
والبطولة فى الشعر العربى.

ثم يترجم لعدد من الشخصيات الأدبية:

شوقى شاعر العصر الحد.
ابن زيدون.
البارودى رائد الشعر الحديث، ١٩٦٤.
العقاد.

ثم يقدم تجارب فى النقد الأدبى التعريف ببعض فنون الأدب العربى فى دراساته:

فى النقد الأدبى ١٩٦٢، وفصول فى الشعر ونقده، ١٩٧١، والنقد ١٩٥٤، والرثاء والمقامة ١٩٥٤، والترجمة الشخصية ١٩٥٦، والرحلات ١٩٥٦، وينتقل إلى الدراسات البلاغية والنحوية:

البلاغة تطور وتاريخ ١٩٦٥ المدارس النحوية.

ثم إلى الدراسات القرآنية:

سورة الرحمٰن وسور قصار: عرض ودراسة.

ثم إلى تحقيق التراث:
المغرب فى حلى المغرب لابن سعيد جزءان.
كتاب السبعة فى القراءات لابن مجاهد[1].

وهذا التنوع الكبير فى مجالات الدراسة فى الشعر والنثر القديم والحديث، وفى النحو والبلاغة والنقد والتراجم، وفنون الأدب، والتفسير والقراءات.. يجعل دراسة «البحث الأدبى: طبيعته. مناهجه. أصوله. مصادره» مرجعًا رئيسيًّا يجمع بين النظرية والتطبيق..

وتبدو فى أعماله جميعًا امتزاج المحور التأريخى بالمحور النقدى.. على الرغم من ظاهرة التاريخية الواضحة، والتى تبدو خاصة فى بعض عناوينه الرئيسية، مثل «تاريخ الأدب العربى»، أو «البلاغة تطور وتاريخ».

على أن الوقوف عند جانب واحد فحسب عنده، وهو الجانب الغالب على طبيعته الأكاديمية، وهو محاولته الموسوعية فى تاريخ الأدب العربى فى عصوره المختلفة، يجعلنا نحاول كذلك اكتشاف: مدلول «التاريخية» عنده فى تاريخ الأدب History of literature..، وموقعه بين محاولات تاريخ الأدب العربى فيما سبق تحت أسماء: «تاريخ آداب اللغة العربية» أو نحوها فى العصر الحديث بدءا من جورجى زيدان.

أما عن مدلول «التاريخية» Historianism فهو لا ينغلق على حدود التتابع الوصفى للأحداث فى تعاقبها المتسلسل، وإنما ينطلق إلى آفاق التفسير المستفيد من حركة تاريخ الأدب، من حيث علاقتها بالبيئة المفرزة، والأديب المبدع..، ولهذا نجده يستعين بحركة العصر، يتوقف عند ملامحها المحددة لأدوار فكرها..، وهى ملامح قد تبدأ من المكان.. وتمتد فى الزمان تكشف عن هوية كل منها.. وتتعرف على الملامح المميزة التى يختص بها عصر دون آخر، ومن ثم يتميز بها فكره وأدبه.. وهو ما سنحاول العرض له بعد.

أما عن موضع «شوقى ضيف» بين محاولات «تاريخ الأدب العربى» قديمًا وحديثًا..، فيجب أن يكون واضحًا فى الأذهان أنه جهد يختص بالعصر الحديث فحسب..، وأن المحاولات القديمة تقدم نماذج تختلف على نمط «المقتطفات»، «والبقات»، «والمجاميع»، ونحو ذلك، ومع ذلك فإن جهد العصر الحديث يتفاوت منظورًا و «علمية» فيبدو فيه شوقى ضيف متميزًا بينه جميعًا.. فقد توفر بعض على تاريخ الأدب العربى بدءا من القرن العشرين.. نذكر منهم:

---

(١) حاولنا رصد تاريخ الطبعة الأولى من دراساته وأبحاثه وهى قد صدرت - فى غالبيتها - عن مؤسسة دار المعارف.

تاريخ آداب اللغة العربية: حسين توفيق العدل ١٩٠٤ نسخة بالبالوطة بدار الكتب تحت رقم ١٥٨٧٥.

تاريخ آداب اللغة العربية: محمد دياب ١٣١٧هـ مطبعة جريدة الإسلام.
تاريخ آداب اللغة العربية: جورجي زيدان ١٩١١.
تاريخ آداب اللغة العربية: مصطفى صادق الرافعي ١٩١١، ٣أجزاء. مطبعة الأخبار.
تاريخ الأدب العربي: أحمد حسن الزيات.
تاريخ الآداب العربية: كارلو نيللينو.
الأدب العربي وتاريخه: محمود مصطفى ١٩٣٧، ٣ أجزاء.

وفيما عدا ذلك فقد جنح الاتجاه فى التأريخ نحو «الجزئيات» التى تقف عند بعض الظواهر: «التشاؤم فى الشعر العربى قبل أبى العلاء»[1] أو «المرثية فى الشعر العربى»[2]، أو «تطور الخمريات»، أو «شعر الطبيعة»، أو «الوصف»، أو «نزعة الزهد» أو غير ذلك، أو تقف عند مرحلة تاريخية كبحث الدكتور محمد كامل حسين، «الأدب العربى بمصر من الفتح الإسلامى إلى دخول الفاطميين»، وهو بحثه للماجستير سنة ١٩٣٥ - أو بحث «الأدب العربى فى القرن الثالث الهجرى» لراجية فهمى ١٩٤٢، أو «الأدب البويهى» لمحمد غناوى الزهيرى ١٩٤٨، أو «الشعر العربى فى المهجر» للدكتور يوسف خليف ١٩٥٦[3]، ويقف الاتجاه التاريخى أحيانا عند الشخصيات.. وقد بدأ هذا بطه حسين فى رسالته للجامعة الأهلية (١٩٠٨ - ١٩٢٥) لدرجة الدكتوراه سنة ١٩١٤ بعنوان «تاريخ أبى العلاء المعرى». وتبعه أحمد بيلى برسالة حول «حياة صلاح الدين الأيوبى» سنة ١٩٢٠، ثم محمد كمال حلمى برسالة حول «أبى الطيب المتنبى» سنة ١٩٢٠، ثم «عمرو بن العاص» لحسن إبراهيم حسن سنة ١٩٢١، ولازالت هذه الاتجاهات جميعًا تسود تاريخ الأدب العربى فى الرسائل والأبحاث الأكاديمية المختلفة، وقد غطت ولا شك مساحات هائلة من المراحل التاريخية، والظواهر الأدبية والشخصيات الأعلام المختلفة، ولكنها تفتقر - نتيجة لتنوع الباحثين - إلى تكاملية المنهج وشمولية الرؤية.

تكاملية المنهج الأكاديمى:

لابد من الاعتراف بأن منهج البحث الأكاديمى يبدو مختلفًا حتى الآن ومتنوعًا، بل وغير واضح المعالم أحيانًا لا فى أذهان الطلاب فحسب، ولكن فى أذهان بعض المتخصصين.. ولكن مع

(١) هو بحث الماجستير للدكتورة عائشة عبد الرحمن سنة ١٩٤١.
(٢) بحث الماجستير للدكتور محمد حسن الزيات ١٩٤٢.
(٣) اعتمدنا على ثبت رسائل الماجستير والدكتوراه بجامعة القاهرة منذ النشأة حتى سنة ١٩٥٧.

دراسات الدكتور شوقى ضيف نكتشف وضوحًا متكاملاً فى رؤية المنهج الأكاديمى العلمى، نكتشف معه أن البحث يعد:

- وقد تحددت أهدافه والغرض منه وما يريد أن يحققه.

- وقد توفرت المادة العلمية فى مصادرها ومظانها جميعا متقصية إلى أدق الحدود والأبعاد.

- وقد توفرت بعد العنصرين الأولين «عناصر الجدة» وهى العنصر الرئيسى من البحث.

وهنا نطرح التساؤل المؤرق حول وظيفة تاريخ الأدب، وقد كان محور أحد أعداد مجلة «الثقافة الأجنبية» العراقية.. الذى جعل «طرق ونظريات كتابة تاريخ الأدب» محور العدد الأول من السنة الثالثة شتاء ١٩٨٣، وكان أول موضوعات هذا «المحور» بعنوان «وظيفة تاريخ الأدب» لروبرت سبللر Robert E. Spiller ترجمة: د. سلمان الواسطى عن الإنكليزية، تحت شعار من أقوال سبللر يقول: «وظيفة تاريخ الأدب هى أن يكشف تاريخ الإنسان كما يكشف عنه الأدب».

إن وضوح وظيفة تاريخ الأدب، هى المحور الأول الذى منه تتوضح أبعاد المنهج الأكاديمى المستخدم.. وقد نجح «سبللر» فى تلخيص أهم النظريات المكونة له.. من التاريخ، والنقد، والظروف المؤثرة.. والمتأثرة.. مع اعترافه بضرورة اقتران هذه العوامل جميعًا.

ففى الماهية يقول «يعنى تاريخ الأدب بأحد أشكال التعبير الإنسانى، فيصف ويفسر «التعبير» الذى يتخذ «الأدب» وسطا له، الذى يبدعه شعب من الشعوب خلال فترة زمنية محددة، وفى مكان معين وبلغة هى - عادة - لغة ذلك الشعب»[١].

ونجد التعريف وقد احتوى على كلمات «الوصف» و «التفسير» و «التعبير» و «الأدب» و «الإبداع» و « الزمن» و «المكان» و «اللغة».. وهذه المفردات تشكل تداعيًا فكريًّا يمكن أن يحدد من خلاله عوامل الالتزام فى عملية تاريخ الأدب». ثم يبدأ بعدها فى فصل هذا المجال عن مجالات أخرى..

«إن تاريخ الأدب ليس تاريخًا للغة» رغم ضرورة استعانته بعالم اللغة.

«وهو ليس تحقيقًا للنصوص» لأنه يعتمد عليها.

---

(١) مجلة الثقافة الأجنبية Foreign Culture مجلة فصلية - وزارة الثقافة والإعلام - دار الجاحظ - بغداد. العدد الأول. السنة الثالثة. شتاء ١٩٨٣. ص ٤٠.

«وليس تاريخ الأدب نقدًا أدبيا»[1] مع أنه ينبغى أن يعتمد على النقد الأدبى.

ويلخص الموقف على هذا النحو:

«قد يكون مؤرخ الأدب ملمًّا.. بل يتحتم عليه أن يكون ملمًّا، بدرجة أو أخرى بميادين عمل اللسانى، وناقد النصوص، والناقد الأدبى، لكن دوره كمؤرخ أدبى يختلف تمامًا عن أدوار أولئك، إذ أن وظيفته الدقيقة المحددة هى أن يجيب عن أسئلة مثل: كيف؟ ومتى؟ وأين؟ ولماذا؟ ظهر أو يظهر عمل أدبى إلى الوجود، وما هى علاقاته الحالية أو الماضية بالأعمال الأدبية الأخرى، وبالتاريخ العام للإنسان باعتباره كائنا اجتماعيًّا حساسًا»[2].

ومن هنا يصبح دور مؤرخ الأدب محدد الأبعاد فى «علمية» منهجه، وتصبح مهمته أكثر شمولية، وأكثر امتدادًا من فروع «التعبير» الأخرى المختلفة، فهو ليؤرخ لفترة ما.. عليه أولاً أن يحدد: **الإطار الزمنى** الذى ينطلق منه والذى ينتهى عنده.. ويقدم مبرره المستند عليه فى اختباره للحدين فى البدء والانتهاء، وهو قد يكون مبررًا تاريخيًّا سياسيًّا - كما هو الشائع فى تحديد الأطر الزمنية لتاريخ الأدب العربى فى مراحله المختلفة - أو نقديًّا فنيًّا يعتمد على أحداث التاريخ الأدبى كفواصل زمنية دون غيرها.. ولكنه لابد وأن يكون مقنعًا، وهو لن يكون كذلك إلا إذا، توافرت له عناصر المنطقية العلمية.

ثم ينتقل إلى تحديد: **الإطار المكانى** ومنه تتبين توجهاته وظواهر الحركات التى يرصدها.. والإطار المكانى سوف تتحدد به أيضًا عناصر عدة منها ما هو تاريخي من حيث تاريخ المكان وحركته،صعودًا أو هبوطًا أو ما اختاره توينبىToynbé، عنوانه الدال الذى لا تسهل ترجمته Cities on the move، وجعله عنوانًا لأحد أهم دراساته فى حركة المدن العالمية الكبرى دلهى والقاهرة وغيرهما.. يتتبعهما كحيز مكانى يتمتع بالحيوية والحركة يتمدد وينكمش، ليتغير بتغير العصور والأجيال والحقب التاريخية.

ومن هذا ينتقل إلى: **الظواهر الأدبية**: وهى معتمدة على تفهم واع بحركة المجتمع بأبعادها المختلفة اجتماعية، وسياسية، وتاريخية، وفكرية، وثقافية، راصدًا دقائق هذه الحركة، واعيًا بقيمة تأثيرها مجتمعة فى حركة الإبداع البشرى، وانعكاسها عليه. واشتراكها فى صنع «الظاهرة الأدبية» أو الاتجاه المذهبى أو حركات التقدم أو الارتداد.. أو غير ذلك مما يتعرض له «العصر الأدبى» فى كل الأمم والشعوب المختلفة.

ثم يضمن ذلك حركة «**الشخصية الأدبية**» فى الشعر أو النثر، وفنونه المختلفة معتمدًا على

---

(١) المصدر السابق: ص ٤٠.　　(٢) المصدر السابق: ص ٤٠.

«الثابت» دون «المتغير»، وهو لا يرصد «المتغير» حتى يصبح «ثابتًا» وربما تبدو هذه إشكالية «المعاصرة» فى ميدان تاريخ الأدب.. ولا يتناقض هذا مع فكرة «سبللر» من «أن اهتمام مؤرخ الأدب، ينبغى أن ينصب على العملية الإبداعية برمتها، وليس فقط على الشكل والمضمون السكونيين للعمل المنجز»[1].

على أن الأمر من خلال هذه العناصر المتكاملة فى تعقب حركة الأدب لا يخلو من «ذوق خاص» وهو قدر من «الذاتية» مفروض حيث أن «المؤرخ الأدبى» لا يمكنه التجرد عن عوامل مكونات ذاته.. وإلى حد ما فإننا نضع فى الاعتبار هذه الخصوصية الذاتية فى تعقبه لحركة الأدب وإلحاحه على بعض جوانبها وأفكارها، ومحاولاته إخفاء بعض جوانب لا تلقى لديه تقبلًا من نوع ما.

رؤية مقارنة:

تنوعت طرائق تاريخ الأدب مع ذلك تنوعًا كبيرًا.. فى وسائل البحث، أو فى أهدافه فى الأدب العربى، أو فى الآداب العالمية.. وهذه محاولة للكشف عن عناصر التنوع، والاختلاف فى تأريخ الأدب الفرنسى والإنجليزى، والبرازيلى، والعربى، لنصل منها إلى منهج شوقى ضيف وإضافاته فى هذا المجال.. وسوف تعمد الدراسة إلى:

- A short History of English literature, by Emile Le Gouis.

فى مجال الأدب الانجليزى.

- A short History of French literature, by Geoffrey Brereton.
- Tableaux de la litterature Française au XIXe Sîcle et au XXe Siècle pour Fortunat Strowski.

فى مجال الأدب الفرنسى:

- A literatura Brasileira atraves dos textos– De Masoud Moisés.

فى الأدب البرازيلى.

لمحاولة تبين مناهج دراسة تأريخ الأدب فى بعض الآداب العالمية المختلفة.. ومنها تبين أوجه الخلاف أو الاتفاق بين مناهج تأريخ الأدب العربى، ومنهج تأريخ الأدب الغربى ومنهج الدكتور شوقى ضيف.

(١) المصدر السابق: ص ٤٣.

فموجز تاريخ الأدب الإنجليزى «لاميل لجوا» يؤرخ بدءًا مما قبل عصر «تشوسر Chaucer» بفصلين صغيرين.. يتحدث فى أولها عن الأدب الأنجلوسكسونى، وفى ثانيها من الغزو النورماندى حتى «تشوسر». ثم يبدأ القرن الرابع عشر» ثم «تشوسر ١٣٤٠؟ - ١٤٠٠» ثم القرن الخامس عشر، ومنه إلى عصر النهضة الذى يتوقف معه بنهاية القرن السابع عشر، وينتقل بعدها إلى القرن الثامن عشر والرومانسية والعصر الفكتورى.. وما بعد ذلك حتى الآن.

ويلاحظ أن التقسيم ينبع من طبيعة حركة الأدب ذاته.. أى باعتباره متغيرًا متأثرًا بحركة المجتمع والتاريخ.. فمنذ بدئه فى القرن الثالث عشر وحتى الآن لانكاد نعثر على حقبة أو عصر منه يقترن فى التسمية بالعصر التاريخى السياسى المصاحب، اللهم إلا العصر الفكتورى Victo-rian Era الذى يقع فى النصف قرن الممتد خلال القرن التاسع عشر بين سنتى ١٨٣٠ و ١٨٨٠، وفيما عدا هذا فإن الانتقال التأريخى يخضع لعوامل المتغير الفنى، والمضمونى، والجمالى، فى الأدب فى المقام الأول.

وهو ما نلاحظه بصورة أكثر تركيزًا فى **«موجز تاريخ الأدب الفرنسى»** لجيوفرى بريريتون[1]، الذى قسم عصور الأدب الفرنسى إلى أقسام ثلاثة: العصور الوسطى، ثم من النهضة حتى الثورة.. ثم من الرومانسية حتى اليوم، وهذا التقسيم يبدو أكثر حيوية وفاعلية من تقسيم «ليجوا» لعصور الأدب الإنجليزى، حيث تتقارب ملامح وتتباعد.. فتتقارب الملامح المكونة لمرحلة النشأة والاستمرار والتكوين فى العصور الوسطى.. بينما تختلف ملامح عصر النهضة وما بعده بقليل عن المرحلة الأولى والتالية، وهو يعطى صورًا واضحة الدلالة على كل قسم من أقسامه الثلاثة: بحي يعرض لفنون الأدب فى غنائية الشعر Medieval فى القسم الأول.. ثم يتكون القسم الثانى من عناصر جزئية موضحة لملامح جزئيته المتكاملة.. ويختار لذلك عناوين دلالية منها فى مجال النثر العام: الخطوط الخارجية. ونافذة على المجتمع وضمير الجماعة.. وهى العناوين المكونة لعناصر اتجاهات النثر Prose بصفة عامة فى خلا هذه الفترة.. ثم يخصص فصلاً للرواية والقصة القصيرة وينتقل إلى فنون المسرح فى فصل آخر، التراجيديا والكوميديا، ثم إلى الشعر من ماروت Marot حتى شينيه Chéneir، أما القسم الثالث فينقسم إلى فصلين للرواية فى القرن التاسع عشر، والقرن العشرين، وفصل ثالث عن النثر الآخر منذ سنة ١٨٠٠، ثم فصلين عن الشعر من لامارتين حتى مالارميه..، ثم الشعر فى القرن العشرين، ومنه ينتقل إلى الفصل الأخير من القسم الثالث، وفيه يتناول المسرح منذ سنة ١٨٠٠، ثم يتبع

(١) A short History of French literature; Geoffrey Brereton apelican original. Penguin Books 1965.

أقسامه بفصل حول التواريخ الهامة فى الأدب الفرنسى، مقابلة بالتواريخ الهامة فى التاريخ السياسى الفرنسى، وذلك بدءًا من القرن الحادى عشر الذى نجد أهم حدث تاريخى فيه (ربما من منظورنا العربى) الحملة الصليبية الأولى (١٠٩٦) نجد فى مقابلها لأحداث التاريخ الأدبى الفرنسى أغانى التروبادور troubadour (١٠٧١ - ١١٢٦).

ونصل إلى نموذج آخر فى مجال تأريخ الآداب العالمية وهو «تاريخ الأدب الفرنسى فى القرنين ١٩ و ٢٠»، الذى نجده ينقسم إلى خمسة أقسام: فى موروث القرن الثامن عشر، وثان فى العصر الرومانتيكى، وثالث فى الحركة الإنسانية، والوضعية ورابع فى انتصار الأفكار الوضعية، وخامس فى العصر الحديث، وهذه الأقسام لا تعالج موضوعات الأدب، ولكنها تنتقل من قسم تاريخى لآخر، وتعنون كل عصر منه بما يلائم ملامحه الأساسية المسيطرة - ويتضح بطبيعة الحال، أن هذا المرجع يتناول فصلًا واحدًا من تاريخ «بريريتون» وهو الفصل الثالث الذى كان عنوانه «من الرومانسية حتى الآن».

وإذا ما وقفنا عند الفصل الأول، والذى يحمل عنوان «موروث القرن الثامن عشر L'Her-itage Du XVIII siècle نجده يتناول» روح الفلسفة فى الأدب، وحالة الأدب فى عصر الثورة.. وأدب الثورة. والصحافة، والتراجيديا، والكوميديا، ثم العودة إلى فلسفة القرن الثامن عشر، والأفكار Les idéologues وجان جاك روسو ومدرسته، والنفوذ الأجنبى L'influence etrangère، وممهدا بهذا كله للأدب فى الإمبراطورية الأولى فى القرن التاسع عشر، والذى هو محور الكتاب.

ويلاحظ أن مجال دراسة الأدب الانجليزى أو الفرنسى لا تتجاوز ستة قرون، يمثل القرن الرابع عشر وما قبله بقليل مرحلة تكون اللغة، ثم يتحول التقسيم إلى فترات تتضاءل حتى تصل فى بعض الآداب إلى مالا يزيد على نصف قرن[١]. وينسحب هذا على بقية آداب أوربا الحديثة!! إذا صحت العبارة مثل الإسبانية، والبرتغالية، والإيطالية، والألمانية، وآداب أوربا الشرقية، وهذا جميعًا فيما عدا الأدبين اليونانى واللاتينى، مع ملاحظة أن الأدب اليونانى الحديث ليس امتدادًا فى اللغة على الأقل للأدب اليونانى القديم، كما أن الأدب اللاتينى أصبح جزءًا من التراث لا يقوم على دراسته إلا المختصون فى الجامعات فحسب، لتصبح بذلك اللاتينية واليونانية القديمة لغة تراث فحسب غير مستخدمة.

---

(١) انظر تقسيم الأدب الإنجليزى على سبيل المثال.. فى العصر الفكتورى الذى لا يمتد أكثر من نصف قرن. بل والعصور الحديثة فى الآداب الأخرى «كالواقعية Realism» كمذهب لا يمتد أكثر من هذا سواء فى الأدب الإنجليزى أو الفرنسى.

وهذا أيضا ينسحب على أدب أمريكا الشمالية، والوسطى، والجنوبية وهى منطقة العالم الجديد التى خضعت لآداب أوربا، ولغتها تؤثر فيها، وكان أظهر هذه اللغات والآداب: الإنجليزية وقد سادت فى الولايات المتحدة الأمريكية، وكندا، وبعض مستعمرات صغيرة أخرى فى البحر الكاريبى، وفى أقصى الجنوب، أما ساحل الأرجنتين جزر فولكلاند Falkland والفرنسية فى كندا وبعض مستعمرات جزر أمريكا الوسطى فى بحر الكاريبى كذلك، ثم الإسبانية التى سادت منطقة وسط أمريكا فى المكسيك وجوايتمالا وما حولها من مناطق، تم كل أمريكا الجنوبية شمالاً ووسطها وجنوبها، ثم البرتغالية والتى سادت البرازيل فحسب من هذه المنطقة (مع ملاحظة أن البرازيل تزيد مساحتها على مساحة هذه المناطق الأسبانية مجتمعة).

ومن هنا يصبح الأدب البرازيلى متصلاً على نحو أو آخر بالآداب البرتغالية، ولكنه اتصال بالجذور أتاح له فرصة التنوع والاختلاف، إذ أن الاستعمار البرتغالى للبرازيل يبدأ مع سنة ١٥٠٠م، وهو أيضا بدء الحياة الأدبية فى هذه المنطقة كما يشير «ماسود موسيس» أو «مسعود موسى»، (وواضح أنه عربى مهاجر من أصل عربى)[1].

ويقسم «مسعود موسى» كتابه إلى: مرحلة التكون والأصول Epoca de Formaçãoe Origens; ثم عصر الباروك Barroco والأركاديسمو Arcadismo ثم عصر الرومانسية Romantismo ثم الواقعية Realismo والرمزية Simbolismo والعصر الحديث Modernismo.

ويرى المؤلف أن المرحلة الأولى تنحصر ما بين عامى ١٥٠٠ و ١٦٠١، وبين عملين على وجه التحديد.. أولها «الرسالة A Carta» التى كتبها «بيرو فازدى كامينا» سنة ١٥٠٠، وثانيهما مجموعة أشعار «بنتو تيشيرا Bento Teixeira».

وأما المرحلة الثانية فيراها بدءًا من ١٦٠١ حتى سنة ١٧٦٨ مع ظهور مجموعة الأعمال الشعري Obras Poeticas للشاعر «كلاوديو مانويل داكوستا»... حيث تبدأ المرحلة الثالثة لتنتهى مع سنة ١٨٣٦ تاريخ ظهور مجموعة «جونز الغز دى ماجاليايز Os suspiros Poéticos e Saudaoes لتبدأ مرحلة الرومانسية، وتنتهى بظهور أعمال «ألويزيو أزيفيدو» Aluisio Azevedo سنة ١٨٨١، معلنة تيار الواقعية والطبيعية حتى سنة ١٩٠٢.

وأما المرحلة السادسة، وهى مرحلة الرمزية فيراها مزدهرة فى مرحلة الواقعية، وبدءا من سنة ١٨٩٣ وحتى سنة ١٩٠٢، وممتدة حتى سنة ١٩٢٢.

---

(١) A literatura Brasileira Através dos textos, Massaud Moisés Editora Cultrix São Paulo. Brazil 2 a ediçáo 1973.

ويصل إلى المرحلة الأخيرة فى تقسيمه وهى مرحلة «المعاصرة»، أو «الحداثة» Modermism ويراها تبدأ من العقد الثانى.. فى محاولة لخوض تجربة جديدة فى آفاق الأدب شعره ونثره وقوله الفنى المختلف.. وهو يبدأ من أعمال «ماريـودى أندراد» Mario de Andrade (١٨٩٣ - ١٩٤٥).

ويلاحظ فى «تاريخ الأدب البرازيلى» «لمسعود موسى» أنه يعتمد على «العصور الفنية» فحسب دون تعلق بالمراحل التاريخية منذ احتلال البرازيل سنة ١٥٠٠، ويرى الاعتماد على التقسيم المنبثق عن حركة الأدب، ويجد فى الانتقال من مرحلة لأخرى عمـلاً، يأذن بهـذه الانتقالة.. يتمتع بخصائص جديدة وسمات جديدة تميز عصرًا أدبيًا مختلفًا.. وربما نجد صورة من هـذه التقسمة فى تـاريخ الآداب الأوربيـة الأخرى لمختلفـة وفى تاريـخ الأدب الإنجليزى والفرنسى كما رأينا..

ويتميز تاريخ «مسعود موسى» بأنه يعتمد على «النصوص الأدبية»، ولذلك فإنه يسمى كتابه «الأدب البرازيلى من خلال النصوص» A literatura Brasileira Atrvés dos Textos، ولكنه لا يتوقف عند كل نصوص المرحلة.. ولكن يقتطف النماذج ذات الأثر التحويلى فى تاريخ الأدب، والتى تتميز بالملامح المغايرة، أو التى تبدو منها سمات المرحلة الأدبية التى يؤرخ لها.

وأما فى «تاريخ الأدب العربى» فإن التقسيم ينطلق من العصور التاريخية.. فتبدو عصور الأدب العربى على هذا النحو:

العصر الجاهلى: ويقصد به عادة العصر الممتد قبل الهجرة سنة ٦٢٢م، وهم يقسمونه إلى جاهلية أولى وجاهلية ثانية، تصلان فى مجموعهما إلى ثلاثمائة عام.. ليس حولها خبر مؤكد فيما قبل القرن السابق على الإسلام.

العصر الإسلامى: ويقصد به عادة عصر صدر الإسلام أى حوالى نصف قرن منـذ بدء الدعوة الإسلامية، وحتى ظهور الدولة الأموية مرورًا بعصر الخلفاء الراشدين..

العصر الأموى: ويقصد به عصر حكم أسرة بنى أمية فى حوالى قرن من الزمان من سنة ٤١هـ حتى سنة ١٣٢هـ.

العصر العباسى الأول: وهو العصر البادىء من بداية حكم بنى العباس سنة ١٣٢هـ حتى سنة ٢٣٢هـ.

العصر العباسى الثانى: ويبدأ من سنة ٢٣٢هـ. وينتهى لسنة ٦٥٦هـ مع غارات التتار.

العصر العثمانى: ويشغل حيز الدولة العثمانية برمتها على الشام ومصر وأرجاء العالم العربى.

الأدب الأندلسى: ويشمل فترة حكم العرب للأندلس، وينقسم داخليًّا إلى عصور.

ثم الأدب فى مصر فى عصر الفاطميين، أو الأيوبيين، أو الطولونيين، أو المماليك.. وعلى غرارها الأدب فى أرجاء العالم العربى المختلفة فى المغرب العربى، أو المشرق العربى.. حتى إذا جاءت الحملة الفرنسية سنة ١٧٩٨م كان بدء العصر الحديث.

ولا شك فى أن هذا التقسيم تقليدى، حيث كان الأدب يدرس جزءًا من التاريخ، بحيث يدخل فى إطار ما يعرف بالحياة العقلية والفنون والعلوم والآداب، ومن هنا استمرت هذه «المسلمة» النقدية التاريخية مع ما استمر من مسلمات نجدنا فى حاجة إلى إعادة النظر فيها والأخذ بها أو رفضها.. إذ أن المؤرخ للأدب الحديث فى مصر، لا يجد مبررًا على الإطلاق للبدء من الحملة الفرنسية، وهو يرى مدرسة البعث والإحياء تزدهر فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وليس فى بدايته.

إشكالية المصطلح النقدى:

قد يبدو من مقارنة مناهج تأريخ الأدب العربى والغربى،ارتباط تاريخ الأدب الغربى بمفاهيم اصطلاحية نقدية Critical Idioms.. تنبع عادة من طبيعة المرحلة التى يوصف بها الأدب، أو كنتيجة لمزاج عام يسيطر على مجال العطاء الفنى أو الأدبى، وبمعنى آخر فإن ابتعاد تاريخ الأدب الغربى - بعامة - عن تاريخه السياسى: أتاح الفرصة للنظر فى مناطق المتغير الفنى الزمانية.. وأصبح التأريخ ببدايات ظهور المذاهب الأدبية أمرًا واردًا، بل وضروريًّا.. ومن هنا نجد التاريخ الأدبى يجمع على البدء بالعصر الكلاسيكى.. وهى تسمية لا تصلح للتأريخ السياسى للحقبة الزمنية المواكبة له.. ثم يعكف على عصر النهضة، أو «الرينسانس» وهو مصطلح يصلح للتاريخ، كما يصلح للأدب، وليس دخيلاً من أحدهما على الآخر، بل يكاد يكون مطابقًا للمواصفات الفنية المميزة لإنتاج عصره الأدبى من حيث طبائع التغيير والتجديد فيه، وينتقل منه إلى عصر الرومانسية والواقعية ثم الحداثة (على الرغم من ارتباطها غير الوثيق أحيانا بأحدث ما فى العصور زمانيًّا).

والإشكالية فى المصطلح النقدى - فى تصورى - غير واردة - فى منظور مؤرخى الأدب القدماء على الأقل.. فلم يكن الاختلاف مذهبيًّا فى الأدب بقدر ما كان فى علوم اللغة والنحو والبلاغة والمعانى والبيان.. وربما بدأ الفكر العربى واضحًا فى عصوره المختلفة فى هذا المجال على

وجه التحديد.. بل لم يكن يبدو خلاف حول «المصطلح النقدى» فى أى مجال آخر من مجالات الفكر العربى..

وقد تبدو الإشكالية أكثر وضوحًا عند بعض من أخذ بعلوم النقد الحديثة فى الآداب الغربية، واستعار عددًا من المفاهيم وردت مع ما استعير من فنون مستحدثة.. ولم يكن بديهيًّا لمن تمثل الشعر الغربى وأخذ يقلده أن ينفر من مصطلحه، وكذا فى المسرح أو الرواية أو القصة.. وليس أدل على ذلك من مصطلح «الشعر الحر» فى مقابل Vers libre بينما الشعر الجديد فى مدرسة صلاح عبدالصبور وغيره «غير حر»، بل هو متقيد بقيود فن الشعر والعروض، والموسيقى، والقافية الداخلية، واللغة والبلاغة ونحوها.. إذا ما كان هناك من خلاف فلا يبدو فى غير «عدد التفعيلات» ليس غير.

أما «المصطلح النقدى» فى التراث، فلم يبد على قدر من الأهمية بحكم ارتباط مؤرخ الأدب بعصور التاريخ السياسى كذلك، واكتفائه بالعنوان المستمد من العصر التاريخى ليصبح أيضًا عنوانًا ينسحب على العصر الأدبى حتى العصر الحديث.

ومن الطبيعى نتيجة لهذا أن تنحصر المهمة التاريخية فى حركة التسجيل دون النقد، أو تجمع بينهما مضيفة «الموضوع» فحسب بحيث يتصنف رثاء، أو هجاء أو مدحًا أو نحو ذلك دون توجه «مضمونى»، أو كشف «شكلى» من أى نوع.. يتيح الفرصة للوقوف عند التحولات الفنية الجذرية فى تاريخ الأدب العربى.

الرؤية المنهجية:

تنقسم دراسات أستاذنا الكبير الدكتور شوقى ضيف إلى قسمين رئيسيين فى تأريخ الأدب العربى:

- دراسات تأريخية يسود فيها الجانب التأريخى العلمى، على الجانب النقدى التحليلى المتذوق.

- دراسات تأريخية يسود فيها الجانب النقدى العلمى، على الجانب التأريخى المتتبع.

ومثالنا على القسم الأول مجموعة تاريخ الأدب العربى، الذى بدأ بالعصر الجاهلى، ثم الإسلامى، ثم العباسى الأول، فالعباسى الثانى، فعصر الدول والإمارات جـ ١ (الجزيرة العربية - العراق - إيران)، وجـ ٢ (مصر والشام).

ومثالنا على القسم الثانى مجموعة دراساته فى التطور والتجديد فى الشعر الأموى. والفن

ومذاهبه فى الشعر العربى. والفن ومذاهبه فى النثر العربى، والشعر والغناء فى المدينة ومكة لعصر بنى أمية، والشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، والأدب العربى المعاصر فى مصر، ودراسات فى الشعر العربى المعاصر، ثم شوقى شاعر العصر الحديث، والبارودى رائد الشعر الحديث[1].

وموسوعية الأداء سمة من أهم السمات التى يتميز بها الدكتور شوقى ضيف، فضلاً عن الحس النقدى فائق الدقة.. والذى يتمثل فى منهجه فى الاستقصاء، وترتيب المادة التاريخية، والكشف عن هوية عدد من الملامح فى مراحل تأريخ الأدب العربى ونقدخ

كما أن السمة العلمية تبدو واضحة فى القسم التاريخى من دراساته (تاريخ الأدب العربى)، والتى يدل صدورها على معايشة عملية زمنية متعاقبة، بدأت بالعصر الجاهلى فى تعاقب، وصل إلى عصر الدول والإمارات فى مصر والشام مرورًا بالعصر الإسلامى، ثم العباسى الأول، ثم العباسى الثانى ثم عصر الدول والإمارات فى العراق وإيران والجزيرة العربية. بينما نجد القسم التاريخى النقدى يخضع لمتغيرات التذوق لحاجة الدراسة.. ولهذا نجده لا يصدر فى تعاقب تاريخى إذ لا حاجة فيه لذلك، وإنما يصدر طواعية فى إطار تكامل التصور النهجى النقدى المراد التعبير عنه.. فتذوق الأدب العربى المعاصر، ودراسات الشعر الحديث تأتى فى الخمسينات والبارودى فى الستينات، يسبقهما العصر الأموى ويليهما العصر الجاهلى.. أو نحو ذلك.. وهو لم يجد حاجة ماسة لمعايشة التراث الأدبى فى عصوره المختلفة متعاقبة، إلا عندما وجد الضرورة الملحة لذلك.. فالتعاقب قد يفيد فى مجال رصد الظواهر فى الدراسات النقدية، ولكنه حتمى فى مجال دراسات التاريخ الأدبى.

أولاً: تاريخ الأدب العربى:

قد تبدو محاولة اكتشاف المنهج عسيرة.. وهو المنهج العلمى التأريخى الذى صدر فيه د. شوقى ضيف عن دراسة تاريخ الأدب العربى فى مجلداته المتعددة، وعلى الرغم من محاولات التنقيب والتفتيش فى تضاعيف دراساته هذه، فصعوبة الجزم باكتشاف المنهج قائمة.. وإن كانت محاولات «التصور» تبدو بديلاً عن تنائينا.

أول ما يبدو من تصور حول «المنهج» أننا أمام باحث يضع تمثلا دقيقا للعصر الأدبى الذى يؤرخ له.. مرتبًا شاملاً، بحيث تتكامل فيه الجزئيات، وتكون عناصر حية متكاملة لتوضح صورة العصر الأدبية بجميع عوامل تأثراتها وتفاعلاتها. ولذلك فإن خوض عالم «الحياة الأدبية»

(١) وبذلك يمل د. شوقى ضيف صورة دارس الأدب العربى الذى استطاع أن يغطى مساحته الزمنية والمكانية المتسعة.. وطبعات هذه الدراسات جميعا طبع دار المعارف لأكثر من مرة حتى أن بعض هذه الدراسات طبع للمرة العاشرة بها.

يتطلب بداهة خوض عالم الحياة السياسية، والاجتماعية والعقلية. ولا تتكشف ضرورة خوض هذه العوالم إلا بعد اكتشاف عناصر تأثيرها فى الحياة الفكرية بعامة والأدبية بخاصة.. وربما يؤكد هذا عصر الارتباط العضوى بين الأدب وبيئته، باعتبار الأديب واسطة العلاقة بين الطرفين[1].

ولقد تنوعت طرائق الكشف عن عناصر الحية بأرجائها من عصر لعصر.. فبينما نجدها فى العصر العباسى (الأول والثانى) تلتزم العناصر المباشرة (سياسية - اجتماعية - عقلية) نجدها فى العصر الجاهلى - بحكم طبيعة البداية فى الأدب والباحث - تخوض تجربة التعريف بالأدب وجزيرة العرب والجنس السامى، ثم الحياة الجاهلية بعناصرها السياسية والاجتماعية والعقائدية، فهى باعتبارها مرحلة بداية أدب أمة تخوض تجربة التعريف بالعرب، وأصلهم، ولغتهم، وتكونها، وهو أيضًا ما يحتاجه الباحث فى هذه المرحلة لينطلق منه لتتبع تاريخ وأدب هذه الأمة فى عصورها التالية.

ولأن معطيات الإسلام شكلت محورًا مغيرًا فى ظواهر الحياة بأرجائها المختلفة، سياسية واجتماعية وعقلية.. بل محورًا أدبيًا مغيرًا فيما قدمته من ظواهر فنية وأسلوبية جديدة و«حديثة»، فلقد تغيرت محاور التناول التاريخى فى العرض للأدب الإسلامى[2] سواء فى مرحلته الأولى (عصر صدر الإسلام) التى تنتهى ببدايات العقد الثالث للهجرة (سنة ٤١ هـ على وجه التحديد)، أو مرحلته الثانية (عصر الأمويين) التى تنتهى ببدايات العقد الثالث بعد المائة. (سنة ١٣٢ هـ على وجه التحديد وهو بداية عصر الخلافة العباسية الأولى)، فيتناول فى الفصل الأول من الكتاب الأول «الإسلام» كقيم روحية، وعقلية واجتماعية وإنسانية، ومنه إل نصوصه: القرآن الكريم، والحديث النبوى، والأثر المتروك فى اللغة والأدب.. ثم تبدو الآثار المباشرة فى محتوى الشعر (شعر الفتوح، والمدائح النبوية، والشعر المخضرم المتأثر بالإسلام، وفى أنواع النثر وخاصة الخطابة والكتابة.. ولا يلبث أن يتتبع كذلك الحياة الإسلامية بصفة عامة امتزاجها بالشعوب المجاورة، وأثرها فيها، وتأثرها بها، ومظاهر هذا كله فى فن العربية الأول - الشعر - وفن النثر على السواء.

ويبدو منهج التتبع الدقيق لظواهر الحياة بأنواعها واضحًا فى العصر العباسى الأول والثانى[3]، ربما بحكم استقرار المفاهيم السابقة والتى تعرض لها فى العصرين الجاهلى

---

(١) انظر: فصول فى الأدب: ألتراث - النقد - النظرية. الكتاب الثالث د. حلمى بدير. طبعة دار المعارف ١٩٨٣.

(٢) العصر الإسلامى: د. شوقى ضيف. دار المعارف. الطبعة الثامنة ١٩٧٨.

(٣) العصر العباسى الأول: د. شوقى ضيف. دار المعارف الطبعة السابقة ١٩٧٨ والعصر العباسى الثانى: دار المعارف الطبعة الثالثة ١٩٧٧.

والإسلامى.. وربما بحكم تزاحم المؤثرات المختلفة وتراكبها وتشابكها فى صنع صورة الحياة الأدبية لهذا العصر، ومن هنا كان وضوح الرؤية الشمولية المعبرة عن الحركة الحية المكونة لعناصر الإبداع والتفكير.. فى الحياة السياسية: العباسيون والعلويون، والخوارج، وثوراتهم، والنظم السياسية، والإدارية والمدن.. فى الحياة الاجتماعية: مظاهر الترف والثراء والرخاء، وما استتبع من رقيق، وجوار، وغناء، ومجون، ونحوها. وفى الحياة العقلية: واشتباكها وأثر الامتزاج الجنسى واللغوى والثقافى.. وتراكمية الأثر ووضوحه فى الحركة العلمية، وعلوم اللغة والتاريخ والدين وعلم الكلام والفلسفة.. وانطلاق الثقافة العربية إلى تجارب عقلية مجاورة.. والأثر المترتب على حركة الشعر والشعراء، والنثر والناثرين، ووضوح رؤى التشيع والانقسام، والمذهبية والخصوصية الفردية والجماعية فى شعر الزهد والغزل والجون والزندقة.. وأيضًا الأثر المترتب فى حركة النثر وتطور فنونه فى الخطب والوعظ والقصص والمناظرات والرسائل ونحوها، وأعلام كل فن منها.. وملامح الشكلية الفنية منها..

ومع اختلاف فى المضمون فى عناصر الحياة الثلاثة نجد العصر العباسى الثانى، يقف أمام الظواهر السابقة أيضًا فى تكاثف للرؤية، يحول شمول جوانب التأثير المختلفة، والمشتبكة فى صنع الحركة الأدبية وظواهرها المتنوعة، مع اختلاف يسير ناجم عن الاختلاف الطبيعى فى تعاقب العصور التاريخية.

وهنا تظهر الرؤية الشمولية فى تمثل حركة الأدب العربى على مر عصوره.. وذلك فى المقدمة الإيضاحية التى يضعها أستاذنا دكتور شوقى ضيف كتابه عصر الدول والإمارات (الجزيرة العربية - العراق - إيران)[1]. والتى يقدم من خلالها تمثلاً جديدًا لعصور الأدب العربى تقف بالعصر العباسى الثانيند سنة ٣٣٤هـ، ليبدأ عصر الدول والإمارات الذى يشمل الامتداد الزمنى من ٣٣٤هـ حتى بدء العصر الحديث. فى أرجاء العالم العربى.. باعتبار تقلص زعامة العباسيين للدول والإمارات فى حدود بغداد فحسب.. وهنا تصبح التقسمة الجديدة وقد اعتدت بالقرون الثمانية بين القرن الرابع والقرن الثانى عشر عصرًا وسيطًا يشبه سمة العصور الوسطى الأوربية.. مع ما تميزت من سمات، مع اختلاف الظلال والتفاصيل. ونجد عصور الأدب فى هذا التقسيم الجديد تنقسم إلى:

العصر الجاهلى - والعصر الإسلامى - والعصر العباسى - والعصر الوسيط - والعصر الحديث.

وهى من هذا المنطلق ليست تقسمة تاريخية بقدر ما تتمتع أقصى سمات التقسيمات الفنية..

---

(١) طبعة دار المعارف. يونية ١٩٨٠ طبعة أولى.

بحيث يبدو كل عصر منها ممثلاً لملامحه، منتقلاً عبر التاريخ بخصوصيات تميزه فى حياته العقلية والإبداعية عن غيره من العصور الأدبية والفكرية والعقلية.

وكان المؤرخون يمتدون بالعصر العباسى الثانى حتى سنة ٦٥٦هـ «حين أغار قطعان التتار حتى الغزو العثمانى لمصر والشام والعراق باسم العصر المغولى، وسموا فترة حكم العثمانيين لتلك البلدان باسم العصر العثمانى»[١].

ولتسمية هذه الفترة الممتدة بين سنة ٣٣٤هـ والعصر الحديث بعصر الدول والإمارات عدة أسباب أولها الارتباط الوثيق بين أرجاء الوطن العربى على الرغم من ظواهر الضعف والتفكك وغيرها- ويجد االدكتور شوقى فى علاقة الفكر أوثق العرى. ويرى أن الدليل على التقارب الوجدانى بين أرجاء الوطن العربى فى هذه الفترة أن «العلماء - كانوا - حين يؤلفون كتاب تراجم عاما يجمعون فيه كل من عاشوا من النابهين فى هذا الوطن الكبير، وكانوا إذا ألفوا كتابًا فى تراجم علم كالقراءات أو التفسير، أو النحو، أو حتى فى فرع كفقه الشافعية أو المالكية أو الأحناف جمعوا فيه علماءه فى جميع البلدان العربية. بالمثل حين يؤلفون أحيانًا فى تراجم الشعراء»[٢].

وهو يقسم هذه الفترة إلى ثلاثة أقسام مكانية صدر منها القسمان الأولان: أحدهما يخص الجزيرة العربية، والعراق وإيران، والثانى يخص مصر والشام.. ويشيغر ألى الثالث الذى سيخصص - بإذن الله - للمغرب والأندلس - وبهذا تغطى دراسات تاريخ الأدب العربى المساحة المكانية الممتدة من المحيط إلى الخليج.

وتبدو واسطة التعامل مع زمانية ومكانية العصر.. فى نماذج التعامل مع عطائها الأدبى الذى هو محور الدراسات فى المقام الأول، ومنهجية التعريف بالظاهرة الأدبية أو الشخصية المبدعة.

التعريف بالظواهر الأدبية:

وهى الحركات الإبداعية المواكبة لمزاج العصر، تبدو ثمرة له، أو رد فعل فى مواجهته.. تبدأ من ظاهرة «الصعلكة» و «الفروسية» فى العصر الجاهلى، وتدخل فى طرف منها كثمرة له (الفروسية)، وفى جانب آخر كرد فعل مضاد له (الصعلكة)،تناولها الدكتور شوقى ضيف فى الفصل الحادى عشر من العصر الجاهلى، تحت عنوان، جامع «طوائف من الشعراء».. واستخدام «طوائف» معبر عن هذه المذهبية، كما سنجده فى العصر الإسلامى، والعباسى الأول والثانى

(١) المصدر السابق: ص٥ وما بعدها من المقدمة.

(٢) المصدر السابق: ص ٦

وعصر الدول والإمارات، وينحصر فى العصر الإسلامى فى ظاهرة «الغزل الصريح» و «الغزل العذرى»، وظاهرة «الزهد».. وتبدو فى العصر العباسى فى امتداد بعض الظواهر كالإباحية، والزهد، ونشوء بعض الظواهر الشعرية الأخرى «كالاعتزالية» و «الشعبية».

وتبدو الظواهر الأدبية - كما سبقت الإشارة - ممتدة فى بعضها عبر العصور والأجيال وناشئة فى عصر دون آخر مواكبة لحركة المد المتغيرة وحركته الفكرية ومتغيرات السياسة والتاريخ.. وتبدو الظاهرة مفسرة تكشف عن طبيعة حركتها.. فى ظاهرة المجون والزندقة فى العصر العباسى الأول (وكانت فى العصر الإسلامى تحمل عنوان اللهو والمجون) نجد إجمال مسبب الظاهرة «فإن كثرة الشعراء كانت من الفرس، وكان كثير منهم يظهر الإسلام ويبطن الزندقة والإلحاد، وساعد على اضطراب النفوس وتسلط الشك على العقول كثرة المقالات والنحل الدينية، وشيوع المذاهب الفلسفية مما جعل كثيرين يستهترون بقيم المجتمع الإسلامية، بل لقد كان من بينهم من يريد تحطيمها تحطيماً، وسبب ثان يرجع إلى كثرة الرقيق ودور النخاسة التى كانت أسواقاً للعبث، وهو عبث صحبه غير قليل من الفجور، حتى ليمتد إلى الغزل بالغلمان غزلاً يصور - عند أبى نواس وأحزابه - انحطاطاً خلقياً شنيعاً، وسبب ثالث هو كثرة اتخاذهم للجوارى والإماء، مما أدى إلى انحلال الروابط الاجتماعية لتسلطهن على الحياة المنزلية، إذ أخذت مكان المرأة العربية الحرة، وكن مختلفات الأجناس، وكثيرات منهن كن قد نشئن على اللهو والمجون والابتذال، والخلاعة تنشئة لم تكن تعرفها المرأة العربية المحصنة»[1].

والإجمال الباحث وراء مسبب الظاهرة يتبعه رصد لمظاهرها فى الكوفة - السابقة إليها - والبصرة وبغداد، ومظاهرها فى شعر والبة ومطيع بن إياس، ويحيى بن زياد.. وحماد عجرد - الذى يفرد له عنواناً - ثم ينتقل إلى صالح بن عبد القدوس كظاهرة تكمل صورة المجون والزندقة فى هذا العصر مع تتبع دقيق لظواهرها عنده.. وارتداده لدين آبائه.

ولا شك أن تتبع الظواهر الأدبية ينبع من تمثل دقيق للحركة العقلية المتكاملة تتشابك فيها عوامل المؤثرات جميعًا.. وهى المؤثرات الداخلة فى تكوين المعطى الفكرى الرئيسى، وهى كذلك محور يحتاجه الباحث والناقد على السواء.. ويقوم المؤرخ فى هذه الحالة بدور الناقد أولا.. يسبق فيه دور الراصد العلمى للظاهرة، وتبدو دقة التعامل النقدى مع الظواهر الأدبية فى مجال المقارنة بين آرائه وآراء سابقيه، أو معاصريه فيها وقد استطاع أن يعلم تلاميذه منهجه التاريخى النقدى المعتمد على استقراء واستقصاء للفكرة من جميع جوانبها، ووقوف على كل ما قيل حولها. ثم محاولة الوصول إلى الرأى الفصل فيها.. أو الأقرب إلى المنطق والمعقول بدلالة

---

(١) العصر العباسى الأول: دار المعارف، الطبعة السابعة. ص ٣٨٢.

التاريخ والأحداث. وقد استطاع بهذا التحليل العلمى إثبات «نقد النثر» لصاحبه ابن وهب بعد أن وقر طويلاً فى الأذهان نسبته لقدامة.

ولقد كانت فكرة «الأصالة» و «المعاصرة» من الأفكار الرئيسية التى شغلت أستاذنا فى تتبعه لتاريخ الأدب العربى.. منطلقًا من «العلم» بدقائق الأخبار وتفصيلاتها.. نجده يضع تصوره فى مقدمة دراساته فى «العصر الإسلامى».. ويوضحها فى مقدمة «العصر العباسى الأول»:

«وقد بسطت القول فى ازدهار الشعر العربى حينئذ ازدهارًا رائعًا، إذ أكب الشعراء على العربية يتقنونها ويتمثلون ملكتها تمثلاً دقيقًا، نافذين بذوقهم المتحضر إلى أسلوب مصفى، يجمع حينًا بين الجزالة والرصانة، وحينًا يجمع بين الرقة والعذوبة، وكان تأثرهم عميقًا بالثقافات المترجمة، وبما كانوا يستمعون إليه من محاورات المعتزلة مما أثار فى عقولهم ونفوسهم كثيرًا من المعانى والخواطر التى لا تكاد تحصى، ودفعهم إلى التطور بموضوعات جديدة بما نفذوا إليه من تحليل المعانى والملاءمة بين أشعارهم وبيئاتهم المتحضرة وحياتهم اليومية، وفتحوا صفحة لم تكن تخطر لأسلافهم على بال، هى صفحة الشعر التعليمى، الذى صاغوا فيه من المعارف والتاريخ والأمثال والقصص الحيوانى منظومات طريفة، واكتشفوا للشعر أوزانًا لم تكن معروفة وأنماطًا من القوافى كانت مجهولة»[(١)].

وفى أكثر من موضع تبدو ظاهرة «الموسوعية» فى العلم بعلوم العربية وتاريخها جلية واضحة، يحدثك عن «مزاج هذا العصر The spirit of the age وهو ملم بأكثر أرجائه، محيط بكثير من دقائقه.. وتأليفه فى علوم العربية المختلفة، ويحدثك عن الظاهرة الأدبية حديث الخبير بفنونها المضطلع بعبء التفكير فى دقائقها، ويستشهد بشعر شعرائها فيبدو ملما بأدق خصائصه وأدق قصائده ومقطوعاته الأصلية أو الدخيلة.

وبالإضافة إلى المقتطع السابق من مقدمة «العصر الأول» تأمل معى هذا المقتطف من مقدمة «العصر العباسى الثانى».

«وصورت نشاط الشعر حينئذ، وكيف تمثل الشعراء خصائص العربية ودقائقها الجمالية والموسيقية تمثلاً تامًا، وكيف أودعوا أشعارهم ذخائر فكرية غزيرة، مما جعلهم يجدون فى الموضوعات القديمة والأخرى المستحدثة فى العصر العباسى الأول صورًا مختلفة من التجديد، تحفل بما لا يكاد يحصى أو يستقصى من الأفكار المبتكرة والأخيلة المبتدعة وظلوا ينمون الشعر

---

(١) العصر العباسى الأول: ص.. المقدمة. الطبعة السابعة.

التعليمى، وينظمون فيه التاريخ وغير التاريخ من صنوف المعرفة»[1].

وهذا التمثل الدقيق لما هو «أصيل» وما هو «معاصر» فى التراث أمر يحتاج إلى تمثل واع بمدلول الأصالة، ومدلول المعاصرة فى إرتباطها بالمتغير الزمنى.. وأثر «الزمانية» فى تحويل «المعاصرة» إلى أصالة.. وفى «تأصيل» الموروث. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فى ظواهر المعاصرة «المضمونية» و«البنائية».. أى الداخلة فى إطار المعنى، أو الداخلة فى إطار الشكل، وقد حدث فى كلا الإطارين تغير يتيح الفرصة للوقوف على «الثابت» و «المتغير» فى كل عصر من عصور الأدب العربى. ومن هنا فإن «المعاصرة» إذا ما اتفقنا على ارتباطها «بالحداثة» معنويًا، متغير مرتبط بالزمانية.. أى لا يستقل بمعزل عنه. وهى فكرة أدركها أستاذنا الدكترر شوقى ضيف، وانتقل بها من نطاق التعامل النظرى - غير المجدى أحيانًا - إلى نطاق التعامل التطبيقى. ورأى من خلالها حركات «الثبوت» و «الانتقال» من عصر لعصر.. فى تعاقب متتابع يحتاج إلى بصيرة نافذة وعلم مدقق. وهو ماهيأ له أيضًا الوقوف على الظواهر الشعرية الفردية فى «الشخصيات الأدبية» بصفة خاصة.

المبدع والنص:

رأينا أن علاقة الدراسة الأدبية بظواهر بيئتها علاقة متكاملة عند أستاذنا الدكتور شوقى ضيف، تنبع من تقدير كامل لعناصر المكونات الرئيسية فى بنية العمل الأدبى.. التى تنبع فى الأصل من اتصال المبدع المستوثق من علاقته الحميمة بالبيئة ومتغيراتها المختلفة، ولذلك كان عكوف الكاتب على البيئة، لا ينبع من رغبة توسعية فى الدراسة دون مبرر - شأن كثير من الدراسات التى تميل إلى سرد ما سبق سرده فى الدراسات والأبحاث ونحوها - ولكن من رغبة «إيضاحية» لعناصر تكوين «الرؤية» المتكاملة من «روح العصر» The spirit of the age واكتشاف «روح العصر» منبىء بالحتم عن «روح النص» والمبدع.

نموذج أمامنا من «العصر الجاهلى» يمثل «التنقيب» العلمى، و «الكشف» عن عناصر التكوين الرئيسية للحياة الجاهلية.. تطمئن إلى آراء، وتفزع إلى أخرى، وتنفر من ثالثة.. فهى فى عناصر الاطمئنان مكونة لصورة المجتمع لهذا العصر بشعبه - أو شعوبه - وإماراته وأحوال المجتمع وعقائده، ولغته وشعره وشعرائه.. وهى تكاد تنتشر من العام - عنصر المكان - إلى درجة أقل عمومية وأكثر تخصيصًا - عنصر الزمان - إلى درجات تتتابع فى التخصص لتنتقل إلى الحياة فاللغة فالشعر فالشاعر.. فى تدرج هرمى تبدو «الجزيرة العربية» قاعدته. وعلى قمته «الشاعر».. كجزء تتكاثف العناصر مجتمعة لتكوين قمته.

(١) العصر العباسى الثانى: المقدمة - الطبعة الثالثة. ص ٥.

وهذا التنوع المفسر لعناصر الدراسة ينسحب بالتالى على عناصر تكوين «النص المبدع» المنتقل من «تكونات الشاعر» إلى «النص» وما نجده متتابعًا من عناصر تكوينه من معطيات: القبيلة - الأسرة - الشاعر - الديوان - الشعر.

نجد هذا فى تعامله مع امرئ القيس، والنابغة الذبيانى، وزهير بن أبى سلمى، والأعشى[1]. وهذه عناصر أيضًا لا تغفل فى تناول الظواهر الأدبية المصاحبة لكل عصر وجيل. (هذا المنهج يعنى ضمنًا أن النص لا يفسر بمعزل عن مبدعه الذى هو الواسطة بين النص وعصره.. مع ملاحظة أن منهج البنائية Structuralism على الرغم من رفضه صلة النص ببيئته وبالتبعية مبدعه، فإنه يستقى تفسيره من معرفة مسبقة بالنص والمبدع، وهى خلفية تدخل فى مجال معارف الناقد.. ماذا يمكنه أن يتناول فيه)؟!.

ويبدو هذا بصورة أوضح وأكثر تكاملية فى دراساته للبارودى وشوقى، وابن زيدون، وهم الذين أفرد لهم دراسات خاصة بين شعراء العربية فى القديم والحديث.

وهو يلخص فى البارودى صفة «الرؤية الشمولية» المتكاملة فى منهجه التاريخى النقدى، حيث ينطلق فى دراسته من العصر والسيرة إلى الشعر والمنزلة الشعرية.. ونحن نتخيل طبيعة التتابع فى انطلاق الشعر - ككائن حى - من العصر مرورًا بالسيرة وهذه محققة لمعادلة: البيئة - الشاعر - النص. وقد يميل البعض إلى تسميته بالمنهج الاجتماعى فى تفسير النص، أو عوامل التأثير البيئية، أو نحوها من كليشيهات تتفق أو تختلف.. تظلم «النص والمبدع» أكثر مما تنصفهما.. ونحن فى مجال «التقييم» evaluation . المعتمد على الاعتداد «بالنص».. وليس «بالمبدع» و «البيئة» إلا من حيث علاقتهما به.. ومن هنا تصبح «القيمة النصية» نابعة من عوامل اجتماع هذه الروافد المؤثرة فيه، وفى تكوينه «البنائى»[1].

ثانيا: الدراسات النقدية:

يقدم الدكتور شوقى ضيف عددًا آخر من الدراسات النقدية التى تبدأ من المنطلق النقدى العلمى لا من المنطلق التاريخى التتبعى فحسب.. وهذه الدراسات تميل إلى تعقب الظواهر

---

(١) انظر: العصر الجاهلى: د. شوقى ضيف. دار المعارف. وانظر بحث د. كمال أبو ديب مجلة فصول. المجلد الرابع العدد الثانى: يناير - فبراير - مارس ١٩٨٤ ص ٩٢ بعنوان «نحو منهج بنيوى فى تحليل الشعر الجاهلى: معلقة امرئ القيس - الرؤية الشبقية».

وقد أشرنا فى دراسة سابقة إلى ضرورة الأخذ «بالتفسير الأدبى للأدب» والعودة «بالنص» لمكانته الطبيعية بعد أن ضاع فى خضم التفسيرات النفسية والتاريخية والاجتماعية والحضارية والعلمية ونحوها. انظر مقدمة «المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث» د. حلمى بدير دار المعارف ١٩٨٢.

المتميزة، إما لمرحلة من مراحل تطور الأدب «التطور والتجديد فى الشعر الأموى»، أو الظاهرة فى الشعر والنثر فى عصور الأدب العربى المختلفة. «الفن ومذاهبه فى الشعر العربى» و «الفن ومذاهبه فى النثر العربى». أو «الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور»، أو فى عصر منه «الشعر والغناء فى المدينة ومكة لعصر بنى أمية».

ولعل الوقوف عند دراسة منها يمكن بها الكشف عن عنصر «الرؤية الشمولية» المتكاملة، والتى لم تعد تتوفر عند كثير من الباحثين من تلامذته أو تلامذتهم. حيث تميل «روح العصر» والجيل الحديث منه إلى ما يعرف «بالتخصص الدقيق».

فدراسة حول «الفن ومذاهبه فى الشعر العربى» دراسة شاقة،قد لا يستطيع الاضطلاع بها باحث من الباحثين المحدثين.. الذين وجدوا فى «التخصص الدقيق» مهربًا مريحًا من مشقة موسوعية القراءة.. وعادة ما يقتصر التخصص الدقيق على متابعة كتب أو كتيبات محدودة العدد والقيمة.. أما «الفن ومذاهبه» فعلاقة حميمة بين الدارس وتراثه العربى جميعًا بعصوره الجاهلية، والإسلامية، والأموية، والعباسية، والعصر الوسيط أيضًا فى مصر والأندلس، وهو العصر المنتهى ببداية العصر الحديث. شاملاً الفاطميين والأيوبيين والمماليك والعثمانيين.

والدراسة تشتمل على ثلاثة كتب: الأول ويتناول عنصر: الصنعة، والتصنيع، ويستخدم لهما اسم «مذهب»،ومنه ينتقل إلى مذهب التصنع فى الكتاب الثانى، ثم ينتقل فى الكتاب الثالث إلى المذاهب الفنية فى الأندلس ومصر، ومن هنا فإن رؤيته الشمولية للأدب العربى تنبع من زاوية الكشف عن عناصر «مذهبية» فى فن الشعر، وهو ينطلق من نظرية نقد عربية خالصة. بدت واضحة فى نماذج معروفة فى التراث العربى جميعًا. بدءًا من زهير بن أبى سلمى فى مذهب الصنعة، وأبى تمام فى مذهب التصنيع والمتنبى فى مذهب التصنع، وهو يجد فى هذه المذاهب «مراحل» مر بها الشعر العربى جميعًا حتى عادت وتمثلتها مدرسة البعث تمثلاً جيدًا عند البارودى خاصة.. ولكنه لا يجد فى حركات التجديد الحديثة أملا يرتجى.. لعدد من الأسباب: لزعمها التماس «النموذج الغربى» وهى لم تلتمسه أو تتعمقه، ولبعدها عن «النموذج العربى» الذى لم تستطع الاقتراب منه وتمثله.. «وليس من شك فى أنه حين ينظم الاتصال بين شعرائنا المعاصرين، وبين المذاهب الفنية القديمة، التى وصفناها من صنعة وتصنيع وتصنع، كما ينظم بينهم وبين الفن الغربى وطرائقه، فيقبلون على تعمق أصول الصناعة الفنية عند العرب، كما يقبلون على تعمق المناهج الفنية والفلسفية عند الغرب ولا يكتفون بذلك. بل يتجهون شطر المشرق فيطلعون على آداب الفرس والترك والهند والأمم الشرقية الأخرى، ولكن لا ليستعيروا وينقلوا، أو يترجموا، بل ليتفاعلوا ويستوعبوا، ويعبروا عن شعورهم وسرائرهم تعبيرًا لهم مادته وصورته، وما فيه من

معارض التفكير ومنازع الوجدان. حينئذ تجد قافلة التجديد طريقها الذى أخطأته، ودليلها الذى ضلته»[1].

وقد تبدو «الرؤية الشمولية» المتكاملة لتاريخ الأدب العربى متمثلة فى عدد كبير جدًّا من الجزئيات، التى لا تستطيع بعض الأبحاث الزاعمة تخصصها الدقيق استيعابها.. بل لعل تمثل جزئيات «الرؤية» يبدو واضحًا منذ البدايات الأولى لدراساته.. «فالنقد فى كتاب الأغانى» الذى كان موضوع رسالته للماجستير أوجد عددًا من الصلات الوثيقة بينه وبين شعراء «الأغانى» جميعًا من خلال تتبعه لأحكام «الأصفهانى» وغيره النقدية التى رويت فيه. وهى رؤية تستثمر بعد ذلك بوضوح فى جزئيات عدة.. وبمعنى آخر فإن علاقات قوية تنشأ من صلات أبحاثه بعضها بالبعض الآخر.. تتمثل فى عدد من العناصر الأولية ثم لا تلبث وتتبلور فى أفكار متكاملة.. «الشعر الشعبى» على سبيل المثال عنصر أولى لا يغفله عند عدد من الشعراء، ثم فى عدد من المراحل.. ولا يلبث أن يصبح موضوعًا متكاملاً مستقلاً «الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور». وعنصر الصناعة الفنية ومكوناتها لا فى الشعر فحسب ولكن فى النثر كذلك.. هى جماع أفكار كثيرة متناثرة اكتملت عناصرها وكونت النظرية الكاملة.. وهذه جميعًا عناصر يمكن من خلالها الكشف عن رؤية أكثر شمولية، وهى رؤية «النظرية الأدبية» عند شوقى ضيف.

إن أهم ما يلفت نظر الباحث فى دراسات شوقى ضيف الأدبية والنقدية، أنه أستاذ يعتد كل الاعتداد بعلوم العربية جميعًا.. وهو رائد موسوعى، عالم مدقق بما تعنيه هذه الصفات من معان.

مختتم:

وبعـد..

فقد يبدو من الواضح أن التعامل فى مجال « الشمولية» فى تاريخ الأدب عند شوقى ضيف قد بين عددًا من الملاحظات الأولية تتمثل فى:

– أن «تاريخ الأدب العربى» يمثل منهجًا جديدًا غير مسبوق فى مجال دراسة تاريخية نقدية علمية أدبية مدققة.. مستوعبة تعكف على عصور الأدب العربى فى شعور وحس واع تمامًا بجزئيات حركة الأدب فى عصوره المختلفة.. ومن هنا بدت صورة «الرؤية الشمولية» واضحة فى جزئياتها المختلفة.

– أن منهج دراسة تاريخ الأدب العربى قد اختلف عن مناهج دراسة الآداب العالمية المختلفة، التى لا يزيد عمر أى منها على ستة قرون أو يزيد قليلاً، بينما يمتد عمر أدبنا العربى

(١) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى: د. شوقى ضيف. دار المعارف الطبعة العاشرة سنة ١٩٧٨ ص ٥١٨.

إلى ما يقرب من سبعة عشر قرنا منذ «مهلهل». ومن ثم فإن هذا الامتداد قد فرض تقسيماً نابعًا من المتغير التاريخي لا من المتغير الفنى.. وربما تبدو هذه - بالكيفية تلك - مزية.

- أن «الرؤية الشمولية» قد ساعدت على تبين مراحل تطور الأدب العربى وتمثل سمات كل مرحلة بوضوح.. فيما يمكن أن يعد تقسمة جديدة لعصوره الأدبية من جاهلية حتى العصر الحديث مرورًا بالعصر الإسلامى، والعباسى، وعصر الدول، والإمارات.. وهى تقسمة فنية رغم ظاهرية ارتباطها بالمتغير التاريخى.

د . حلمى بدير
أستاذ الأدب الحديث المساعد
كلية الآداب - جامعة المنصورة

جهود شوقى ضيف
فى الدراسات اللغوية

د. محمود فهمى حجازى

يرجع اهتمام الأستاذ الدكتور شوقى ضيف بعلوم اللغة العربية إلى مرحلة مبكرة من حياته العلمية، كان تحقيقه لكتاب الرد على النحاة لابن مضاء القرطبى بداية عطائه فى الدراسات اللغوية العربية (١٩٤٧)، واستمر عمله الجاد تأليفًا وإشرافًا على مدى ثلاثين عامًا، فظهر كتابه المدارس النحوية (١٩٦٨)، ثم كانت عضويته فى مجمع اللغة العربية بالقاهرة (١٩٧٧) بداية جديدة لأعمال الفكر فى قضايا اللغة العربية وتيسير النحو، ولكل هذه الجهود مكانتها فى تاريخ الدراسات اللغوية فى جامعاتنا العربية.

إن الدكتور شوقى ضيف يمثل الجيل الأول من الأساتذة الجامعيين، الذين تلقوا تكوينهم حتى الدكتوراه بالجامعة التى نعرفها اليوم باسم جامعة القاهرة، عرف عددًا من المستشرقين، وعرف جهودهم العلمية فى الدراسات العربية والسامية، وأفاد من بحوثهم اللغوية فى التاريخ المبكر للعربية فى ضوء اللغات السامية، ولكن اهتمامه الأول لا يدخل فى إطار اهتمامات المستشرقين بالبحث اللغوى المقارن، لقد انطلق من التراث العربى، ومن النظر النقدى فيه فى محاولة جادة للتفكير فى التراث، وفى نقده، وفى تقديم اللغة، والأدب العربيين إلى جمهور الدارسين، وبذلك كانت اهتماماته اللغوية فى اتجاهين، **أحدهما:** تطبيقى وهو يتصل بتيسير النحو وتعليم العربية، **والثانى:** تاريخى بحثى يتناول تراث النحو العربى.

أولا: قضية تيسير النحو وتعليم العربية:

يعد تحقيق كتاب الرد على النحاة لابن مضاء القرطبى (٥١٣-٥٩٢هـ)، ومدخل الدكتور شوقى ضيف لهذا التحقيق عملين لهما مكانتهما فى إطار قضية تيسير النحو العربى. والواقع أن اختياره لهذا الكتاب، ومقدمته لهذا الكتاب يعكسان أمرين جديرين بالتنويه.

أولهما: أن تحقيق كتاب فى النحو العربى لم يكن أمرًا مألوفًا فى البيئة الجامعية، ولا فى

البيئات الثقافية الأخرى فى مصر، لقد بدأت طباعة كتب التراث النحوى العربى فى أوربا مع بداية عصر الطباعة، فطبع متن الكافية لابن الحاجب فى روما سنة ١٥٩٢، ثم توالت طبعات كتب التراث العربى النحوى فى أوربا، ومنها كتاب سيبويه بتحقيق المستشرق الفرنسى درينبور سنة ١٨٨١، وشرح ابن يعيش على المفصل بتحقيق يان سنة ١٨٨٢، وكتاب الإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الأنبارى بتحقيق فايل ١٩١٣، وكاد تيار تحقيق كتب التراث النحوى العربى فى أوربا يتوقف بعد ذلك. أما فى العالم الإسلامى فقد ساد تيار إعادة طبع الكتب النحوية المحققة، فطبعت ل المؤلفات السابقة طبعة ثانية، وكان لمطبعة بولاق، ولمطابع القاهرة بصفة عامة دور كبير فى هذا الصدد، وإلى جانب هذا طبعت عدة كتب كانت متداولة عند طلاب الأزهر والمؤسسات الأخرى المعنية بالدراسات العربية، أكثرها شروح على ألفية ابن مالك، وهذه الطبعات التجارية تتسم فى أحسن الأحوال بتقديم نص يصلح للطلاب، ولكنها فى الأغلب الأعم لم تكن طبعات محققة، وفى هذا الإطار يعد تحقيق الأستاذ الدكتور شوقى ضيف لكتاب ابن مضاء من بواكير الجهود الجامعية المصرية فى تحقيق كتب التراث النحوى العربى.

وثانيهما: أن تقديم فكر ابن مضاء ارتبط فى البيئات الثقافية فى مصر بقضية تيسير النحو لأغراض تعليمية، وهى قضية بدأت فى العصر الحديث مع رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٢م) بكتابه «التحفة المكتبية لتقريب اللغة العربية»، وهو كتاب توسل فيه صاحبه بالجداول لعرض القواعد، ثم تتابعت محاولات التلخيص والتأليف المدرسى، وأشهرها جهود حفنى ناصف وزملائه فى كتاب «قواعد اللغة العربية» بمراحله المختلفة ثم جهود على الجارم، ومصطفى أمين فى كتابهما النحو الواضح بأجزائه المتكاملة، وقد بدأت القضية تتخذ أبعادا جديدة عندما شغل إبراهيم مصطفى فى محاضراته الجامعية بالنظر فى موضوع الإعراب، فكان كتابه «إحياء النحو» بداية نظر جديد، كانت قضية العامل المحور الذى رأى فيه إبراهيم مصطفى جوهر المشكلة، فرأى إلغاء نظرية العامل، وفى نفس الفترة الزمنية نجد وزارة المعارف تحاول الإفادة من المؤسسات الجديدة المعنية باللغة العربية، وفى مقدمتها مجمع اللغة العربية بالقاهرة. لقد طلبت وزارة المعارف فى عهد وزيرها بهى الدين بركات باشا (١٩٣٨) تيسير النحو، فقامت لجنة برئاسة الدكتور طه حسين بإعداد مقترحاتها فى هذا الصدد، وقدمتها إلى الجهات المعنية، ثم ناقشها مجمع اللغة العربية فى القاهرة (١٩٤٥)، وعرضت على المؤتمر الثقافى الأول الذى اجتمع فى لبنان (١٩٤٧). وفى هذا الإطار وجد تحقيق كتاب الرد على النحاة لابن مضاء، ومقدمة الدكتور شوقى ضيف له البيئة الثقافية الطامحة نحو التجديد، ولكنها كانت تود أن تجد لهذا التجديد أصوله التراثية أيضا. إن نشر هذا الكتاب أعاد فكرة إلغاء العامل إلى ابن مضاء، وبقى فى كتاب إبراهيم مصطفى الكثير مما يعد اجتهادًا منه، وإضافة له.

لقد أخرج الدكتور شوقى ضيف كتاب «الرد على النحاة» محققًا فى نحو ثمانين صفحة مع دراسة فى نحو ثمانين صفحة أيضًا. وانتهى فى آخر هذه الدراسة إلى رأى قرره بقوله: «إننا حين نطبق على أبواب النحو مادعا إليه ابن مضاء من منع التأويل والتقدير، فى الصيغ والعبارات، كما نطبق على هذه الأبواب مادعا إليه من إلغاء نظرية العامل، نستطيع أن نصنف النحو تصنيفًا جديدًا يحقق ما نبتغيه من تيسير قواعده تيسيرًا محققًا، وهو تيسير لا يقوم على ادعاء النظريات، وإنما يقوم على مواجهة الحقائق النحوية، وبحثها بطريقة منظمة لا تحمل ظلمًا لأحد، وإنما تحمل التيسير من حيث هو حاجة يريدها الناس إلى النحو العربى فى العصر الحديث».

وهنا نجد شوقى ضيف يسهم برأيه فى التجديد مع توثيق هذا الرأى بالأصول التراثية، فيقدم لتحقيقه لكتاب ابن مضاء مقدمة مفصلة لم يقتصر فيها على التعريف بالمؤلف وبفكره النحوى، بل نظر - أيضًا - فى الانطلاق من هذا كله إلى بيان حاجة النحو إلى تصنيف جديد. ويقوم هذا التصنيف على مجموعة من الأسس العامة:

١ - الانصراف عن نظرية العامل.
٢ - منع التأويل والتقدير فى الصيغ والعبارات.
٣ - عدم إعراب الكلمة مادام إعرابها لا يفيد شيئًا فى صحة النطق.

وهذه الأسس تتكامل مع الأساس الرابع الذى أضافه بعد ذلك.

٤ - (استنباط) ضوابط سديدة أو دقيقة للأبواب بحيث تتبين الناشئة أوضاعها ووظائفها فى التعبير تبينًا تامًّا.

وظلت هذه الأسس مجالاً للحوار والمناقشة، ومجالاً للتفكير والنقد فى محاولات تيسير النحو منذ تلك الفترة.

لقد استمر العطاء العلمى للدكتور شوقى ضيف متصلاً فى مجال النحو، وفى غيره من المجالات الأدبية واللغوية، وعندما عقدت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم فى الرياض (١٩٧٧)، ندوة متخصصة لبحث وسائل تطوير إعداد معلمى اللغة العربية فى الوطن العربى، كان الدكتور شوقى ضيف أحد أعلام الباحثين فى هذه الندوة، فقدم بحثًا موضوعه: «الدراسات اللغوية والنحوية والأدبية» فى إعداد معلمى العربية، وأعد فى نفس الفترة بحثه فى «تيسير النحو» وقدمه فى دورة مجمع اللغة العربية فى القاهرة (١٩٧٧)، وكلا البحثين عرض جديد لفكر جاد فى قضايا تعليم العربية، وإعداد معلميها.

إن الفرق الأساسى بين فكره أثناء تحقيق الرد على النحاة والتقديم له - وهى فترة سادتها عند دعاة التجديد فكرة إلغاء العامل، وفكره فى السنوات الماضية يكمن فى نظرته إلى اللغة، حيث لم تعد القضية تقتصر على كيفية الإعراب ووسائل التعبير عنه، ولكنها قضية اللغة فى أبعادها الصوتية والصرفية والنحوية، الجديد فى بحثه الخاص بإعداد معلمى العربية تأكيد واع لأهمية الجانب الصوتى فى إعداد المعلم وفى ممارسة اللغة. لا يقتصر الأمر على نطق الأصوات المفردة، بل يتناول - أيضًا - ظواهرها السياقية، ومنها قضية الوصل والقطع، وفى هذا البحث تأكيد لأهمية الجداول الصرفية، وما ينبغى لمعلم العربية أن يتقنه اعتمادًا عليها، ولعل من أهم ما ورد فى هذا البحث ذلك النظر الجديد فى العلاقة بين النظرية والتطبيق فى تعليم النحو، وهنا نجده يطالب بأن يكون تدريس النحو قائمًا - فى المقام الأول - على تلك التدريبات الهادفة إلى تكوين سليقة لغوية عربية، فإذا كان للنحو ثلاث ساعات أسبوعيًّا جعلت محاضرة للنحو النظرى، ومحاضرتان للتطبيقات النحوية، وهكذا نجد فى هذا البحث تعاملاً مع اللغة فى أبعادها الحية المتكاملة وتوجيهها نحو الممارسة اللغوية، فى حين أن نجد فى بحثه فى «تيسير النحو» تصورًا فكريا للنحو الميسر المقترح.

ثانيا: التأريخ لمدارس النحو العربى:

للدكتور شوقى ضيف دور كبير فى توجيه الدراسات الجامعية، نحو الاهتمام بالتراث النحوى العربى. لقد أثار تحقيقه لكتاب «الرد على النحاة» (١٩٤٧) اهتمامًا بالتراث النحوى، فبدأت البحوث الجامعية فيه. تتضح هذه الحقيقة من النظر فى اتجاهات الرسائل الجامعية قبل هذا التاريخ وبعده، فقد أجازت كلية الآداب بجامعة القاهرة (حتى ١٩٤٧) اثنتى عشرة رسالة للدكتوراه فى الأدب العربى، ولم تمنح درجة دكتوراه واحدة فى النحو العربى، أما رسائل الماجستير فضمت ٣٤ رسالة فى الأدب العربى فى مقابل ثلاث رسائل جامعية فى الدراسات اللغوية العربية، واحدة منها فقط فى التراث النحوى العربى، وهى رسالة محمد على القصاص[١] وموضوعها: «ابن جنى وفلسفته اللغوية» (١٩٣٩)، لقد بدأ اهتمام جديد ببحث التراث النحوى، وأجيزت بجامعة القاهرة بعد عام ١٩٥١ سلسلة من الرسائل الجامعية تناولت: القرآن والنحو، والخليل بن أحمد، وسيبويه، وثعلب ومدرسة الكوفة، والزجاجى، والرمانى، والفارسى، وأبا حيان، وكأن هذا الاهتمام الجامعى الجدير بالبحث فى التراث النحوى العربى قد بدأ بعد صدور كتاب الرد على النحاة. وكثير من هذه الرسائل كان بإشراف الدكتور شوقى ضيف بكلية الآداب بجامعة القاهرة.

(١) هو أستاذنا الدكتور محمد القصاص أستاذ ورئيس قسم اللغات الشرقية بكلية الآداب جامعة عين شمس.

وفى هذه الفترة (١٩٤٧ - ١٩٦٥) كان اهتمام الدكتور شوقى ضيف بالتراث النحوى العربى سمة مميزة له، ولمجموعة من الباحثين بإشرافه.

أراد التأريخ للنحاة والتعريف بجهودهم، وباتجاهاتهم فألف كتابه «المدارس النحوية»،فأخذ يؤلف هذا الكتاب أثناء عمله أستاذًا معارًا إلى الجامعة الأردنية فى العام الجامعى ١٩٦٥- ١٩٦٦ وانتهى منه فى يناير ١٩٦٨، ومكان هذا الكتاب فى موضوعه جدير بالبيان، هو أول كتاب حديث بالعربية فى المدارس النحوية لم يسبق فى موضوعه إلا بكتاب المستشرق الألمانى فايل عن المدارس النحوية عند العرب، وهذا الكتاب نشره فايل (١٩١٣) مقدمة لتحقيقه لكتاب الإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الأنبارى، إن الفرق واضح بين الكتابين، أقام فايل كتابه على فكرتين متقابلتين هما منهج القياس على المطرد عند البصريين، ومنهج القياس على الشاذ عند الكوفيين، وعرض لتطور المدرستين، وأوضح أهمية ابن الأنبارى ومكانة كتابه الإنصاف. وظل كتاب فايل بالألمانية العرض الوحيد لهذا الموضوع، إلى أن ظهر كتاب شوقى ضيف بمادة عربية أوسع، وعرض شامل، ورؤية مستوعبة تضم الجزئيات النحوية المتفرقة، فإذا بها تنتظم فى اتجاهات واضحة. وإذا كان شوقى ضيف قد عرف جهد فايل فإنه قد استطاع تجاوزه ونقده فى كثير مما ورد فيه، ولا سيما فيما يتعلق بمدرسة الكوفة وعلاقتها بالنحاة المبكرين.

لقد عرض شوقى ضيف لتأريخ المدارس النحوية، منذ نشأة التفكير فى النحو العربى، وارتبطت عنده هذه النشأة بالعامل الدينى، ويتمثل فى الحرص الشديد على أداء نصوص القرآن الكريم أداءً فصيحًا سليمًا، وبالعامل اللغوى القومى فى مواجهة الاختلاط بالأعاجم، وبرغبة المستعربين الجدد فى تعلم العربية، وبهذا وضع شوقى ضيف قضيته نشأة النحو العربى فى إطارها اللغوى الاجتماعى الصحيح، وتجاوز بهذا آراء سائدة تجعل وضع النحو من عمل أبى الأسود بأمر من على بن أبى طالب، إن شوقى ضيف يثبت لأبى الأسود جهوده فى إضافة النقط الدالة على حركات الإعراب، وهذا عمل جليل فى ضبط النصوص، ولكن ثمة فرقا بين ضبط النص وتحليل بنيته اللغوية.

إن محاولته التأريخ للمدارس النحوية العربية، قامت على أساس الآراء الواردة فى كتب النحو لا على أساس الأقاصيص التى تضمها كتب الطبقات والتراجم. وبذلك اتخذ النحاة المبكرون الذين وردت آراؤهم فى كتاب سيبويه أماكنهم الصحيحة، وفى مقدمتهم ابن أبى اسحق الحضرمى (المتوفى ١١٧ هـ)، وعيسى بن عمر الثقفى (المتوفى ١٤٩ هـ)، وأبو عمرو بن العلاء (المتوفى ١٥٤ هـ) ويونس بن حبيب (المتوفى ١٨٢ هـ)، وإعادة الاعتبار إلى هؤلاء جميعًا جهد علمى مشكور قام على جمع آرائهم المتناثرة، وبحثها وإيجاد السمات المنهجية فيها.

وهذا أيضًا شأن الخليل ودوره فى إقامة صرح النحو والتصرف، فإذا كنا لا نعرف اليوم كتابًا نحويًّا من تأليف الخليل فإن آراءه التى وصلت إلينا عند سيبويه أثبت بها شوقى ضيف مكانة الخليل فى البحث الصرفى والنحوى، وفى هذا الصدد كان ثمة اهتمام بالمصطلحات التى دارت فى تلك المحاورات، بين الخليل وسيبويه وفيها تكونت المصطلحات النحوية أو كادت. وأثبتت متابعة آراء الخليل أصالته فى البحث الصرفى، ففكرة الميزان الصرفى وما لها من أساس منهجى وتطبيقات صرفية، ومعجمية ترجع إلى الخليل، ولولا هذا الميزان لما قام البحث فى بنية الكلمة العربية واللغات السامية، إن نظرية العامل النحوى - على الرغم من كل ما أثير فى نقدها تعد من أهم محاور التحليل النحوى عند الخليل، أما أصول السماع والتعليل والقياس عند الخليل، فقد خصها شوقى ضيف بعرض تحليلى واضح.

وما نكاد نصل إلى الفصل الخاص بسيبويه حتى نجد بحثًا فى الكتاب وفى المنهج النحوى. فى هذا الفصل نجد فكرة العامل النحوى، التى وضع الخليل أصولها تصبح عند سيبويه أساسًا عامًّا فى تحليل الجملة العربية. وتناول شوقى ضيف - أيضا - قضايا السماع والتعليل والقياس عند سيبويه. ولعل من أهم ما تضمنه الفصل الخاص بالأخفش وتلاميذه أنه هو الذى فتح للكوفيين أبواب الخلاف على سيبويه وأستاذه الخليل حتى أصبح بحق الأستاذ الحقيقى لنحاة الكوفة، وقد أقام شوقى ضيف هذا الرأى بعد أن جمع آراء الأخفش من مئات المواضع فى كتب النحو فى وقت كان فيه كتاب «إعراب القرآن» للأخفش فى حكم المفقود[٢].

لقد اعتمد شوقى ضيف فى إقامة الكثير من فصول كتابه على آراء النحاة المتاحة فى الكتب النحوية الموسوعية، صنع هذا فى بحثه لأعلام أشارت بهم كتب الطبقات وأمهات كتب النحو لم تصل إلينا كتبهم على نحو مباشر، وتصدق هذه الملاحظة على قطرب وأبى عمرو الجرمى، وهشام بن محمد الضرير، وتصدق إلى حد كبير على الكسائى فهؤلاء جميعًا لم تصل إلينا كتبهم النحوية، لقد أعد شوقى ضيف كتابه فى المدارس النحوية فى وقت عزت فيه المصادر المباشرة لآراء الكثير من النحاة، فكان عليه أن يعود بين الفينة والفينة إلى مخطوط المقتضب للمبرد أو إلى مخطوط شرح السيرافى على سيبويه، واستطاع بهذا كله أن يعرض لمدارس النحو العربى وأن يرسم لها صورة واضحة الملامح.

لقد خصص شوقى ضيف القسم الثانى من كتابه للمدارس الكوفية، وكما ابتعد عن الاعتماد على الروايات المتداولة فى كتب الطبقات عن موضوع نشأة النحو العربى، واعتمد على كتب النحو نفسها، فإنه ابتعد أيضًا عن القول بأن أبا جعفر الرؤاسى ومعاذ الفرَّاء، قد

(٢) حققه تلميذنا النابه الدكتور فارس الحمد فى رسالة جامعية بكلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٧٨.

أسسا مدرسة الكوفة، ولهذا فإن النحو الكوفى بالمعنى الدقيق للكلمة بدأ تاريخه من الكسائى والفراء، لقد اهتم شوقى ضيف فى دراسته للمدرسة الكوفية ببيان مصطلحاتها النحوية، واستخرج طائفة من هذه المصطلحات، مثل: مصطلح الخلاف الذى جعلوه عاملاً معنويًا لنصب الظرف إذا وقع خبرا، ومصطلح الظرف (= المفعول معه)، والتقريب (= اسم الإشارة هذا)، والفعل الدائم (= اسم الفاعل)، والمكنى والكناية (= الضمير)، والترجمة (البدل)، والتفسير (= التمييز). وأثبت بعد هذا كله أهم سمتين اتسمت بهما المدرسة الكوفية، وهما الاتساع فى الرواية والاتساع فى القياس، وهذا الاتساع فى وقت كان العمل النحوى فيه هادفًا إلى المعيارية، والتقنين جعل الدكتور شوقى ضيف يصف الكوفيين، بأنه يدل على نقص فهمهم لما ينبغى للقواعد العلمية من سلامة واطراد.

عرض كتاب المدارس النحوية أيضًا لاتجاهات النحاة العرب بعد هذه الفترة، وخصص الباب الثالث كله لمدارس مختلفة، وهى المدرسة البغدادية والمدرسة الأندلسية والمدرسة المصرية. وهو فى هذا كله يعتمد على ما تناثر لأعلام هذه المدارس من آراء نحوية فى كتب النحو الجامعية. كان يضم هذه الجزئيات، فإذا هى تنتظم على يديه فى اتجاهات واضحة ومتميزة، وهكذا قدم الأستاذ الدكتور شوقى ضيف عرضًا علميًا لمدارس النحو العربى بين دفتى كتاب واحد.

إن الدكتور شوقى ضيف أحد أعلام الدراسة الأدبية، وله أيضا تلك الإسهامات الواضحة فى الدراسات اللغوية، لا تقتصر مكانته على تلك البحوث التى كان لها أثرها البعيد فى توجيه الباحثين إلى التراث النحوى العربى تحقيقًا ونقدًا، فهو - أولاً وقبل كل شىء - أستاذ جيل - تدين له الجامعات العربية بنخبة من أساتذتها تتلمذوا عليه ونهلوا من علمه وخلقه.

أ. د. محمود فهمى حجازى
أستاذ اللغة والنحو
كلية الآداب - جامعة القاهرة

منهج شوقى ضيف
فى كتاب «المدارس النحوية»

د. محمود ياقوت

إذا ذُكر النحو العربى ومصادره الأولى، ذُكر سيبويه وكتابه.

وإذا ذُكر النحو العربى وجهود المحدثين، ذكر شوقى ضيف وكتابه «المدارس النحوية»، فقد استطاع - فى هذا الكتاب - بخبرة العَالِم، وتمكّن الأستاذ أنْ يقدم عرضًا مفصلاً للنحو وأعلامه ومصادره ومناهج القدماء فى بحثه ودرسه؛ لذلك لا نبالغ إذا قُلْنا إنَّه لا يمكن لأى باحثٍ معاصرٍ أن يستغنى عن كتاب «المدارس النحوية»، حين يشرع فى الاتصال بالنحو، ومن هنا حُقَّ للدكتور شوقى ضيف أن يقول عنه: «ولعلَّ هذه أولُ مرَّةٍ تُبْحث فيها المدارس النحوية بحثًا جامعًا، وهو بحثٌ يرسم فى إجمالٍ الجهودَ الخصبة لكل مدرسة وكلِّ شخصية نابهة فيها».

ويذكر فى مقدمته السبب فى تأليفه قائلًا: «حين أعارتنى جامعة القاهرة فى العام الدراسى ١٩٦٥ - ١٩٦٦ لشقيقتها الجامعة الأردنية، حاضرت طلاب قسم اللغة العربية بها فى تاريخ المدارس النحوية، ولمّا رجعتُ إلى المكتبة العربية الحديثة لم أجدْ فيها كتابًا يُغْنى فى هذا الموضوع غناءً محمودًا، وقد مضيت أحاضر الطلاب فيه، محاولاً - بقدر جهدى - أن أبلغ حاجتهم بترتيب مقدماته، وتوفير الأسباب المعينة على صحة نتائجه، حتّى استقامت لى هذه الصورة لمدارسنا النحوية على مرِّ التاريخ».

وقد صدرت الطبعة الأولى من الكتاب عام ١٩٦٨ عن دار المعارف بمصر، وتوالت طباعته بعد ذلك، وأصبح مصدرًا مهمًّا فى الأبحاث والدراسات المختلفة، لأنه حافلٌ بالموضوعات المفيدة الدقيقة؛ لذلك حين فكرتُ فى كتابة بحثٍ حول جهد أستاذنا فى «الدرس النحوى» رأيت أن آخذ جزءًا، أو موضوعًا من «المدارس النحوية» للبحث والدرس، ومن بين الموضوعات التى عنت لى «جهود شوقى ضيف فى دراسة المصطلح النحوى» و «التحليل اللغوى فى كتاب

المدارس النحوية» و «موقف شوقى ضيف من القراءات القرآنية» وسواها من الموضوعات، التى تجدها متناثرةً فى ثنايا الكتاب وتحتاج إلى جمعٍ وتصنيف، ولكننى رأيت أن أقدم عرضًا وتحليلاً للكتاب، على أن تُبْحثُ تلك الموضوعاتُ، فيما بعد، على يد مَنْ يشاء من الباحثين والدارسين، وإن كنتُ سأعرضُ لها بإيجازٍ خلال بعض الصفحات؛ لأنها تحتاج إلى الكثير من الإيضاحات والتفصيلات.

وقد قسَّم الدكتور شوقى ضيف كتابه إلى ثلاثة أقسامٍ كما يلى:

١ - **القسم الأول:** المدرسة البصرية.

٢ - **القسم الثانى:** المدرسة الكوفية.

٣ - **القسم الثالث: مدارس مختلفة.**

ويقع القسم الأول فى خمسة فصولٍ، تدور حول الموضوعات والشخصيات التالية:

١ - البصرة واضعة النحو.
٢ - الخليل.
٣ - سيبويه.
٤ - الأخفش الأوسط وتلاميذه.
٥ - المبرد وأصحابه.

ويقع القسم الثانى فى أربعة فصول تدور حول الموضوعات والشخصيات التالية:

١ - نشأة النحو الكوفى وطوابعه.
٢ - الكسائى وتلاميذه.
٣ - الفرّاء.
٤ - ثعلب وأصحابه.

ويدور القسم الثالث حول المدارس التالية:
١ - المدرسة البغدادية.
٢ - المدرسة الأندلسية.
٣ - المدرسة المصرية.

وحين شرعنا فى العرض للكتاب وتحليله، رأينا أن نركز على «المنهج»، الذى سار عليه الدكتور شوقى ضيف فى تأليفه؛ لأننا نعتقد أن هذا الكشف عن «المنهج»، يؤدى إلى التعرف

على بعض ملامح منهج الدرس النحوى عند القدماء؛ إذ إنَّ الأستاذ اعتمد فى عرضه وتحليله على التراث النحوى بصفةٍ عامة، وما تمَّ وضعُه فى المراحلِ الباكرة بصفة خاصة.

و «المنهج فى أبسط معانيه هو الخيط الذى يتخذه مؤلفٌ معين ليسلك فيه موضوعات تفكيره أو دراسته، ويراد بكلمة المنهج عمليًّا الخطة التى اتبعها مؤلف الكتاب فى علاج المشكلة التى اختارها موضوعًا له، وقيامها على أساسٍ من المنطق، أو من الاستقراء، أو منهما معًا، كما يراد بها النظام الذى سلكه فى علاج جزئيات الدراسة، من حيثُ استعمالُ المادة، وتقديم المناقشة أو تأخيرها، وإبداء الرأى الشخصى، وتقويم آراء الآخرين، وإصدار حكمٍ نهائى، أو تعليق الموقف من باب التحفظ والحيطة»[1].

والحديث عن «المنهج» من الأمور العلمية التى ينبغى بحثها بدقَّةٍ، والكشف عنها، وكانت للأوائلِ من العلماء العرب مناهج يسيرون عليها فى دراسة «اللغة»، وأساس تلك المناهج الكشفُ عن الجوانب الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، وعلى الرغم من تداخل تلك الجوانب فيما بينها؛ فإنَّ هذا التداخل - فى حدِّ ذاته - يُعدُّ منهجًا يطبع الدرس اللغوىّ عند الأوائل، وإذا كان أولئك، وعلى رأسهم سيبويه، قد انطلقوا من قضية الجملة والإعراب إلى قضية الأبنية الصرفية إلى قضية الأصوات؛ أى من الوحدات الأكبر إلى الوحدات الأصغر؛ فإنَّه «قد ظهرت فى السنوات الأخيرة اتجاهات عند بعض اللغويين الأمريكيين والأوربيين تنطلق فى التحليل اللغوى من الوحدات الكبيرة إلى الوحدات الأصغر؛ ولذا فهى تبدأ بتحليل الجملة، وتنتهى بالتحليل الصوتى»[2]. ولذلك فإنَّه إذا كانت معرفة النحو - مثلاً - لابُدَّ أن تُسْبَق بمعرفة الصرف، نجد أن القدماء - وعلى رأسهم ابنُ جنّى - يقررون أنه لمّا كان «الصرف عَوِيْصًا صعبًا بُدِىء قبله بمعرفة النحو؛ ثم جِيء به بَعْدُ؛ ليكون الارتياض فى النحو مواطئًا للدخول فيه، ومعينًا على معرفة أغراضه ومعانيه، وعلى تصرف الحال»[3].

وعلى الرغم ممَّا يُوجَّه إلى المنهج العربى القديم من انتقاداتٍ؛ فإنه «هو الذى حفظ لنا العربية هذه القرون الطويلة، وأن العربية ليست مجردَ لغةٍ تُدرس، كما تدرس اللهجات أو غيرها من اللغات، وإنما هى لغةٌ تمثل جوهر حياة هذه الأمة، بارتباطها بالقرآن الكريم، ومن ثَمَّ باستيعابها للنظم التى عاش عليها العرب والمسلمون، وهذه الناحية كافية فى النظر إلى الدرس

---

(١) الدكتور عبد الصبور شاهين: فى التطور اللغوى ١٣٤.

(٢) الدكتور محمود حجازى: مدخل إلى علم اللغة ٢٠.

(٣) ابن جنى: المنصف ١/٤.

العربى نظرةً خاصة، دون أن يخدعنا بريقٌ من هنا أو بريقٌ من هناك، وهى حقيقة بتوجيه العزائم المخلصة إلى كل ما يؤصل هذا الدرسَ ويعمقه ويقويه»[1].

(١)

يُعدُّ الحديث عن «**العامل**» من أسس منهج الدرس النحوى عند القدماء، وهو من ملامح منهج الدكتور شوقى ضيف فى دراسة «المدارس النحوية». والعامل من المصطلحات الأصيلة التى ظهرت فى المراحل الباكرة من الدرس النحوى عند العرب؛ إذْ إنّ سيبويه قد صرَّح به فى السطور الأولى من كتابه؛ فقال تعليقًا على عرضه لمجارى أواخر الكلم الثمانية، أو أنـواع الإعراب والبناء: «وإنما ذكرتُ لك ثمانية مجارٍ، لأفرق بين ما يدخله ضربٌ من هذه الأربعة لما يحدث فيه العامل، وليس شىءٌ منها إلاَّ وهو يزول عنه، وبين ما يبنى عليه الحرف بناءً لا يزول عنه لغير شىءٍ أحدث فيه من العوامل التى لكل عاملٍ منها ضربٌ من اللفظ فى الحرف، وذلك الحرف حرف الإعراب»[2].

و «كل مَنْ يقرأ كتاب سيبويه، يرى رأى العين أنّ الخليل هو الذى ثبت أصول نظرية العوامل، ومدَّ فروعها وأحكمها إحكامًا بحيث أخذت صورتها التى ثبتت على مرِّ العصور؛ فقد أرسى قواعدها العامة ذاهبًا إلى أنه لابد مع كلِّ رفعٍ لكلمة، أو نصبٍ، أو خفضٍ أو جزم، من عامل يعمل فى الأسماء والأفعال المعربة ومثلها الأسماء المبنية، والعامل عادةً لفظىٌّ مثل المبتدأ وعمله فى الخبر الرفع، والفعل وعمله فى الفاعل الرفع وفى المفعولات النصب. وقد يكون العامل معنويًا على نحو ما نصَّ تلميذه سيبويه فى باب المبتدأ، إذ جعله معمولاً للابتداء، ومن العوامل أدوات وحروف منها ما يجزم الفعل، وهو «لم» و «إنْ» وأخواتها، ومنها ما ينصبه أو ينصب بعده وهو «أنْ» و «لَنْ» وبابها، ومنها ما ينصب ما بعده ويرفعه كالفعل، وهو «إنّ وأنّ ولكن وكأنّ وليت ولعلَّ»[3].

ونشير إلى أنّ الجدل حول العامل بدأ فى أوائل القرن الثالث الهجرى، والدليل على ذلك تلك الرواية[4]، التى تدور حول المناظرة بين الفراء وأبى عمر الجرمى؛ فقد قال الفراء للجرمى: «أخبرنى عن قولهم: زيد منطلقٌ لم رفعوا زيدًا؟ فقال له الجرمى: بالابتداء، فقال له الفراء:

---

(١) الدكتور عبده الراجحى: فقه اللغة فى الكتب العربية ٥.

(٢) الكتاب: ١/٣.

(٣) المدارس النحوية: ٣٨.

(٤) الإنصاف فى مسائل الخلاف: ١/٤٦.

وما معنى الابتداء؟ فقال له الجرمى: تعريته من العوامل اللفظية، قال له الفراء: أظهره، فقال: هذا معنى لا يظهر[1]... قال له الفراء: فمثّله، قال له الجرمى: لا يتمثل، قال الفراء: ما رأيت كاليوم عاملاً لا يظهر ولا يُتمثَّل. فقال الجرمى: أخبرنى عن قولهم: زيدٌ ضربْتُه بِمَ رفعتم زيدًا؟ قال الفراء: بالهاء العائدة على زيد[2]، فقال الجرمى: الهاء اسمٌ فكيف يرفع الاسم؟ فقال الفراء: نحن لا نبالى من هذا؛ فإنّا نجعل كل واحدٍ من المبتدأ والخبر عاملاً فى صاحبه فى نحو: زيد منطلق، فقال له الجرمى: يجوز أن يكون كذلك فى: زيد منطلق؛ لأنّ كلٍ واحدٍ من الاسمين مرفوعٌ فى نفسه؛ فجاز أن يرفع الآخر، وأما الهاء فى: ضربته؛ فهى فى محلّ نصبٍ فكيف ترفع الاسم؟[3] فقال له الفراء: لم نرفعه به وإنما رفعناه بالعائد[4]، فقال له الجرمى: وما العائد؟ فقال له الفراء: معنى، فقال له الجرمى: أظْهره، فقال: لا يظهر، فقال له: مَثّله، فقال: لا يتمثل، فقال له الجرمى: لقد وقعْتَ فيها فررت منه»[5].

وتلك الرواية دليل على الجدل، وأوليات ظهوره فى الدرس النحوى، وإذا كان الفراء قد قال للجرمى: ما رأيت كاليوم عاملاً لا يظهر ولا يتمثل؛ فإنّ الثانى أخذ يجادله حتّى وصل إلى النتيجة نفسها؛ لذلك قال للفراء: «لقد وقعت فيها فررت منه».

وقد استمرَّ العامل الأساس فى «المقتضب» للمبرد، ولكن الذى يلفت النظر أنه قد فتح الباب أمام الاحتمالات الإعرابية، والتخريج للعبارات الافتراضية التى صنعها؛ فكان فى ثنايا الأبواب المختلفة يحدثنا عن «مسائل طوال يمتحن بها المتعلمون» وهى تلقانا منذ الصفحات الأولى؛ بل إنّ المبرد لم يجد حرجًا فى الحكم على بعض تلك المسائل بأنها «حسنة»، وربما يُردُّ هذا الحسن إلى أن التركيب النحوى يمكن أن يحتمل تخريجاته لتلك المسائل؛ بالإضافة إلى اعتماده على العوامل والمعمولات[6]. ولقد تأثر ابنُ السرّاج بأستاذه؛ فأكثر فى «الأصول فى النحو» من تلك المسائل، مع أن غرضه فى هذا الكتاب ذكر العلة التى إذا اطردت وصل بها إلى كلامهم فقط، وذكر الأصول والشائع لأنه كتابُ إيجازٍ»[7].

ومن أشهر اللغويين الذين قيل إن لهم موقفًا خاصًّا من العامل النحوى ابنُ جنّى؛ فقد اعتمد عليه ابنُ مضاء القرطبى (-٥٩٢هـ) حين أراد أن يهدم العامل ويقضى عليه، ولسنا هنا

(١) يريد أنه عامل معنوى.
(٢) لأن الخبر عنده إذا لم يكن اسمًا رفع المبتدأ الضمير المتصل بالفعل (شوقى ضيف).
(٣) يريد أن فاقد الشىء لا يعطيه (شوقى ضيف).
(٤) أى الضمير بصفته عائدًا عليه لا بصفته منصوبًا (شوقى ضيف).
(٥) الإنصاف: ١/٤٦.
(٦) انظر مثلاً: ١/١٧ من المقتضب.
(٧) الأصول: ١/٣٨.

فى معرض المقارنة بين رأى أبى الفتح وابن مضاء، ولكن نسجل الخلاف فى الرأى والجدل بين النحاة، وقد صرّح ابن جنى بالعامل فى عدة مواضع من أعماله العلمية؛ فهو الأساس فى تغيير الحركة الإعرابية قال: «الإعراب ضد البناء فى المعنى ومثله فى اللفظ، والفرق بينهما زوال الإعراب لتغير العامل وانتقاله، ولزوم البناء الحادث عن غير عامل وثباته»[١]. ويقول عن المبتدأ إنه «كلّ اسم ابتدأته وعرّيته من العوامل اللفظية، وعريته لها وجعلته أولاً لثانٍ يكون الثانى خبرًا عن الأول ومسندًا إليه، وهو مرفوع بالابتداء. تقول: زيد قائم ومحمد منطلق، فزيد ومحمد مرفوعان بالابتداء، وما بعدهما خبر عنهما»[٢]. بل إنّ أبا الفتح يقيم بعض قضايا التقدير النحوى على أساس من العامل وتصرفه فى الأزمنة[٣]، وصرَّح به فى «سر صناعة الإعراب»[٤] وأشار إلى اختصاصه بما يعمل فيه.

وفى القرن الرابع، وأوائل الخامس الهجرى،كان فى الأندلس نحاةٌ لهم دراسات مهمة فى مجالات مختلفة، كالقراءات وإعراب القرآن والنحو ومن بينهم مكى بن أبى طالب القيسى (- ٤٣٧ هـ) الذى وضع كتابًا عنوانه «مشكل إعراب القرآن» كانت نظرية العامل أساسيةً فى تخريج وجوه الإعراب المختلفة لبعض الآيات الكريمة؛ بل أشار إلى أنّ «معنى الاستقرار» و «معنى الإشارة» قد يكونان عاملْين[٥].

ونجد الزمخشرى فى النصف الأول من القرن السادس الهجرى يعتد كبقية السابقين من النحويين بالعامل، ويقيم على أساسه كتاب «آلله»؛ فيقول عن المبتدأ والخبر: «هما الاسمان المجردان للإسناد نحو قولك: زيدٌ منطلقٌ، والمراد بالتجريد إخلاؤهما من العوامل التى هى كان، وإن، وحسبت، وأخواتها»[٦]. وقد كان العامل من المصطلحات النحوية التى وردت فى «الكشاف» وتعرض له الزمخشرى فى إعرابه لبعض الآيات الكريمة[٧].

نأتى، بعد ذلك، إلى ابن مضاء فنجده يهاجم العامل فى كتاب «الرد على النحاة» الذى حققه الدكتور شوقى ضيف، وقد كشف فى مقدمته عن أن ابن مضاء كان يهدف إلى هدم النحو باعتباره وسيلة لفهم الفقه المشرقى؛ فقال الدكتور شوقى ضيف: «إنّ مَنْ يرجع إلى نصوص (كتاب الرد على النحاة) يلاحظ ملاحظة واضحة أن صاحبة ثائر على المشرق، وهى ثورة تعتبر

---

(١) اللمع فى العربية: ٩٢.
(٢) السابق: ١٠٩.
(٣) السابق: ١٤٥ و ١٤٦.
(٤) سر الصنغة: ١/١٤٥.
(٥) مشكل إعراب القرآن: ١/٧٤ و ٨٤.
(٦) المفصل: ٢٣.
(٧) انظر ١/٢٨٠ من الكشاف.

امتدادًا لثورة سيِّده عليه، وأيضًا فإنه يُلاحظ نزعةً ظاهرية[1] فى ثنايا الكتاب، مما يؤكد صلة صاحبه بالموحدين على كتب المذاهب[2]، ومَنْ يعرف؟ ربما كان ابن مضاء أحد المؤلبين على هذه الثورة، إن لم يكن المؤلب الأول كما يقضى بذلك منصبه[3]. والغريب أنه لم يُعْنَ بتأليف كتاب ضد فقه المشرق، وإنما عُنِى بالتأليف ضد النحو المشرقى؛ فقد صبَّ عنايته كلها على النحو»[4].

ومن هنا فقد هاجم ابن مضاء نظرية العامل، وهى التى عقدت النحو وأكثـرت فيه من التقديرات والمباحث التى لا طائل وراءها فى رأيه، والمتكلم فى الحقيقة كما لاحظ ابنُ جنى[5] هو الذى يعمل الرفع والنصب والجر فى الكلام، ويفصل القول فيما أدخلته هذه النظرية على النحو من عقد التقديرات على نحو ما هو معروف فى العوامل المحذوفة، مما يُبْعد الصيغ عن وجهها الطبيعى، ويدفع إلى تمحلات لا داعى لها كتقدير أن الظرف، والجار والمجرور إذا وقعا أخبارًا، أو صلاتٍ، أو أحوالاً يتعلقـان بعامـلٍ محذوف ولا حـذف هناك، ولا عـامل - فى رأيـه - ولا عمل... ولكى يوضح فساد نظرية العامل، وأنها دفعت النحاة أحيانًـا إلى رفض بعض أساليب العرب، ووضع أساليب مكانها لا يعرفها العرب الجاهليون والإسلاميون دَرَس «باب التنازع» دراسة مفصلة، موضحًا ما جلبه فيه النحاة من صيغ معقدة عسرة لم ينطق بها العرب ولا وقعت فى أوهامهم... ودرس «باب الاشتغال» أيضًا... كما هاجم التمارين غير العملية[6].

يتضح من هذا العرض أن ما أثير حول العامل من جدلٍ لم يكن مقصودًا به عند اللغويين القدماء سوى تحديد العمل النحوى فى بعض الأبواب والتـراكيب النحويـة، وما بـين هذا التحديد من اختلاف. ولم يكن هناك سوى ابن مضاء الذى حاول أن يهدم العامل وصرح بذلك فى مقدمته، ومع ذلك فإن دعوته لم يصادفها النجاح، ولذلك لم يُشر إليها أحدٌ من مواطنيه، أو من الجيل التالى له؛ بل استمر العامل كما هو أساس الدرس النحوى، دون تغيير.

---

(١) يرجع هذا إلى تأثر ابن مضاء بالمذهب الظاهرى فى الفقه، الذى انتشر فى الأندلس باعتباره ردَّ فعل ضد انتشار مذهب الإمام مالك هنـاك، ومؤسس المذهب الـظاهرى هـو داود بن على الـظاهرى (٢٠٢ - ٢٧٠ هـ).

(٢) يقول عبد الواحد المراكشى عن إحراق كتب المذهب المالكى: «لقد شاهدت منها وأنا يومئذ بمدينة فاس يؤتى منها بالأحمال فتوضع ويطلق فيها النار». المعجب: ٣٥٤.

(٣) كان قاضى الجماعة فى دولة الموحدين التى أسسها ابن تومرت (- ٥٢٤ هـ).

(٤) الرد على النحاة: ١١ و ١٢ من مقدمة الدكتور شوقى ضيف.

(٥) الخصائص: ١/١٠٩.

(٦) المدارس النحوية: ٣٠٥ و ٣٠٦. وقد فصلنا الحديث عن موقف ابن مضاء من نظرية العـامل فى كتابنا: قضايا التقدير النحوى بين القدماء والمحدثين ٦١ - ٦٤.

(٢)

ويُعدُّ «**التعليل**» من الأسس المنهجية فى الدرس النحوى، وهو من أبرز الموضوعات التى تكشف عن تأثر النحو بغيره من العلوم مثل «علم الكلالام»، و «أصول الفقه»[١].

ويرى ابن جنى أن العلل النحويـة، أكثر قـربًا لعلل المتكلمـين. قال: «واعلم أن علل النحويين، وأعنى بذلك حذاقهم المتقنين لا ألفافهم المستضعفين، أقربُ إلى علل المتكلمين منها إلى علل المتفقهين؛ وذلك أنهم يحيلون على الحسِّ، ويحتجون فيه بثقل الحال أو خفتها عـلى النفس، وليس كذلك حديث علل الفقه»[٢]. ورغم ذلك فإنّ أبا الفتح لا يرى أن تلك العلل النحوية. فى سمت العلل الكلامية البتة. قال: «واعلم أنَّا - مع ما شرحناه وعنينا به فأوضحناه من ترجيح علل النحو على علل الفقه، وإلحاقها بعلل الكلام - لا ندعى أنها تبلغ قدر علل المتكلمين، ولا عليها براهين المهندسين، غير أنا نقول: إن علل النحويين على ضربين: أحدهما واجب لابد منه؛ لأن النفس لا تطيق فى معناه غيره، والآخر ما يمكن حمله، إلّا أنه على تجشيم واستكراه له»[٣]. وعلل النحو فى مرتبة أعلى من علل الفقه؛ إذ إنها مواطئة للطباع، وعلل الفقه لا ينقاد جميعها هذا الانقياد؛ حيثُ إنَّ الشريعة إنما جـاءت من عند الله - سبحـانه وتعالى - ومعلوم أنه - سبحانه - لا يفعل شيئًا إلا ووجه المصلحة والحكمة قائم فيه، وإن خفيت عنا أغراضه ومعانيه»[٤].

ويرى ابن حزم الأندلسى أن علل النحويين كلها فاسدة، لا يرجع منها شىءٌ إلى الحقيقة البتة، وإنما الحقُّ من ذلك أن هذا سُمِعَ من أهل اللغة[٥] الذين يرجع إليهم فى ضبطها ونقلها، وما عدا هذا فهو - مع أنه تحكم فاسد - متناقضٌ؛ فهو أيضًا كذب؛ لأنَّ قولهم: كان الأصل كذا؛ فاستثقل فنقل إلى كذا شىءٌ يعلم كلُّ ذى حِسٍّ أنه كذبٌ لم يكن قط، ولا كانت العرب عليه مدة، ثم انتقلت إلى ما سمع منها بعد ذلك»[٦]. ويرجع هذا الهجوم على العلة من قبل

---

(١) للتعرف على صلة النحو بعلم الكلام وأصول الفقه انظر كتابنا: قضايا التقدير النحوى بين القدماء والمحدثين ١٩ - ٤٩. وللتوسع فى دراسة العلة بصفة عامة انظر: «النحو العربى؛ العلة النحويـة: نشأتهـا وتطورها» للدكتور مازن المبارك.

(٢) الخصائص: ١/٤٨.

(٣) الخصائص: ١/٨٧ و ٨٨.

(٤) السابق: ١/ ٥٢ و ٥٣.

(٥) أشار القدماء إلى ما يسمى «علة سماع» كما فى: «الاقتراح» للسيوطى ١١٥.

(٦) ابن حزم: التقريب لحد المنطق ١٦٨.

ابن حزم إلى أنه كان يأخذ بالمذهب الظاهرى فى الفقه، وقد حاول أن يطبق ذلك على النحو.

ومن المفيد أن نشير إلى رأى الخليل، وذلك إذا جازلنا العودةُ إلى المراحل الباكرة، حول العلل التى ألقى بها، وأخذها عنه سيبويه. فقد قيل له: عن العرب أخذْتَها أم اخترعتها من نفسك؟ فقال: «إن العرب نطقتْ على سجيتها وطباعها، وعرفتْ مواقع كلامها وقام فى عقولها علله، وإن لم يُنْقل ذلك عنها، واعتللت أنا بما عندى أنه علةٌ لما عللته منه؛ فإكن أصبت فهو الذى التمستُ، وإن لم تكن هناك علة له فمثلى فى ذلك مثل رجلٍ حكيم دخل دارًا محكمةلبناء عجيبة النظام والأقسام، وقد صحَّت عنده حكمةُ بانيها بالخبر الصادق أو بالبراهين الواضحة والحجا اللائحة؛ فكلما وقف هذا الرجل فى الدار على شىءٍ منها قال: إنما فعل هذا هكذا لعلة كذا وكذا... وجائز أن يكون الحكيم البانى للدار فعل ذلك للعلة التى ذكرها هذا الرجل الذى دخل الدار، وجائز أن يكوٰن فعله لغير تلك العلة إلا أن ذلك مما ذكره هذا الرجل محتملٌ أن يكون علةً لذلك؛ فإن سنح لغيرى علة لما عللته من النحو هى أليقُ مما ذكرته للمعلول فليأتِ بها»[1].

وتأخذ تعليلات الخليل شكل سيولٍ متلاحقة فى كتاب سيبويه والكتب النحوية المختلفة، ونأخذ مثالًا واحدًا لذلك، وهو أنه كان يذهب إلى أن الإعراب أصلٌ فى الأسماء، وأن البناء أصل فى الأفعال والحروف وأن الطرفين لا يخرجان عن هذا الأصل إلّا لعلةٍ، أما الأسماء فإنها تبنى حين تعترضها علةُ شبهها بالحرف، ويعربِ الفعل حين يشبه الاسم على نحو ما أُعْرِب المضارع لشبهه باسم الفاعل من حيث الحركاتُ والسكون مثل أخرج ومخرج وأكتب وكاتب، وقد ظلت الحروف مبنيةً؛ لأنَّ شيئًا منها لا يشبه الاسم[2]. وتكثر التعليلات عند سيبويه كثرة مفرطة، سواء للقواعد المطردة أو للأمثلة الشاذة، يقول فى فواتح كتابه: «وليس شىء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهًا»؛ فهو لا يعلل فقط لما كثر فى ألسنتهم، واستنبطت على أساسه القواعد؛ بل يعلل أيضًا لما يخرج على تلك القواعد، وكأنما لا يوجد أسلوبٌ ولا توجد قاعدة بدون علة.

وقد اهتمَّ الجيل التالى من النحاة بالعلة، وكان لبعضهم بعض التعليلات التى أحدثت صدى واسعًا فى أوساط اللغويين والنحويين، ونكتفى هنا بالعرض لرأى قطرب (- ٢٠٦هـ) فى علامات الإعراب الخاصة بأواخر الكلمات؛ حيث إنه علَّل استخدامها تعليلًا لم يقل به أحدٌ من الأوائل، أو الجيل التالى؛ فقد اتفق القدماء على أن «حركات الإعراب» تدلُّ على بعض المعانى التى تختلف تبعًا لاختلاف تلك الحركات، ومن النصوص الدالة على ذلك: «فأمَّا الإعراب فبه

(١) الإيضاح فى علل النحو: ٦٥.

(٢) المدارس النحوية: ٤٩.

تميز المعانى، ويوقف على أغراض المتكلمين؛ وذلك أن قائلاً لو قال: «ما أحسن زيد» غير معرب، لم يوقف على مراده؛ فإذا قال: ما أحسن زيدًا أو ما أحسن زيدٌ أو ما أحسن زيدٍ أبان بالإعراب عن المعنى الذى أراده. وللعرب فى ذلك ما ليس لغيرها؛ فهم يفرقون بالحركات وغيرها بين المعانى»[1]. ويختلف رأى قطرب فى دلالة الحركة الإعرابية على المعانى؛ فإنه لا يرى للحركة الإعرابية دلالةً على الإطلاق؛ بل هى نابعةٌ من السرعة فى الكلام، والرغبة فى التخلص من التقاء الساكنين. قال: «وإنما أعربت العرب كلامها؛ لأن الاسم فى حال الوقف يلزمه السكون للوقف؛ فلو جعلوا وصله بالسكون أيضًا لكان يلزمه الإسكان فى الوقف والوصل، وكانوا يبطئون عند الإدراج؛ فلما وصلوا وأمكنهم التحريك جعلوا التحريك معاقبًا للإسكان ليعتدل الكلام، ألا تراهم بنوا كلامهم على متحرك وساكن ومتحركين وساكن، ولم يجمعوا بين ساكنين فى حشو الكلمة، ولا فى حشو بيتٍ، ولا بين أربعة أحرف متحركة؛ لأنهم فى اجتماع الساكنين يبطئون، وفى كثرة الحروف المتحركة يستعجلون، وتذهب المهلة فى كلامهم؛ فجعلوا الحركة عقب الإسكان، وقيل له: فهلا لزموا حركة واحدة؟ فقال: لو فعلوا ذلك لضيقوا على أنفسهم؛ فأرادوا الاتِّساع فى الحركات، وأن لا يحظروا المتكلم الكلام إلا بحركة واحدة»[2].

وهذا الرأى الذى قاله قطرب لم يجد قبولاً فى أوساط اللغويين القدماء؛ لأنه لا يتيح لهم الفرصة للتقنين ووضع القواعد على أسس ثابتة؛ بحيث لا تكون عرضةً للتغيير أو الأهواء الشخصية. ولو كان الأمر كما زعم «لجاز خفض الفاعل مرة ورفعه أخرى ونصبه، وجاز نصب المضاف إليه؛ لأن القصد فى هذا إنما هو الحركة تعاقب سكونًا ليعتدل به الكلام، وأى حركة أتى بها المتكلم أجزأته فهو مخيرٌ فى ذلك، وفى هذا فساد للكلام، وخروج على أوضاع العرب وحكمة نظام كلامهم»[3].

(٣)

وقد تتبع الدكتور شوقى ضيف «القياس» عند النحويين، وكشف عن منهجهم فى استخدامهم له، وأتى بالنصوص المختلفة التى توضح ذلك، وقبل الدخول فى العرض لموقف النحاة من القياس، نشير إلى أن المعنى اللغوى له، كما يقول ابن منظور: «قاس الشىء يقيسه قيسًا وقياسًا واقتاسه إذا قدره على مثاله»[4]؛ أما فى الاصطلاح فهو عبارة عن ردِّ الشىء إلى

---

(١) أسرار العربية: ٢٤ و ٢٥ وشرح المفصل: ٧٢/١.
(٢) الإيضاح: ٧٠.
(٣) السابق: ٧١.
(٤) اللسان: ١٨٧/٦.

نظيره[1]؛ أى هو حمل غير المنقول على المنقول إذا كان فى معناه، وهو معظم أدلة النحو، والمعول فى غالب مسائله عليه[2]؛ لذلك فإن من التعريفات التى وُضِعت للنحو قولهم: «علم مستخرج بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب، الموصلة إلى معرفة أحكام أجزائه التى تأتلف منها»[3].

وتوقف الدكتور شوقى ضيف فى بداية كتابه أمام عبد الله بن أبى إسحق (- ١١٧هـ) وما قاله ابن سلّام من أنه «كان أول مَنْ بعج النحو ومدّ القياس وشرح العلل»، وأشار إلى أنّ عيسى بن عمر الثقفى (-١٤٩هـ) مضى على هدى ابن أبى إسحق يطرد القياس ويعممه، ومن أقيسته ما حكاه سيبويه عنه من أنه كان يقيس النصب فى كلمة «يا مطرًا» فى قول الأحوص:

سَلامُ اللَّهِ يا مَطَرًا عَلَيْها ... وَلَيْسَ عَلَيْكَ يا مَطَر السَّلامُ

على النصب فى كلمة «يا رجلًا» وكأنه يجعل «مطرًا» فى تنوينها ونصبها كالنكرة غير المقصودة.

ويستمرُّ الأستاذ فى تتبع القياس فى المراحل الباكرة من حياة الدرس النحوى، وأوضح أنه من معالم هذا الدرس عند مدرسة الكوفة؛ لذلك كان الكسائى يؤمن بأنّ النحو إنما هو ضروب من القياس، وما يطوى فيه من عللٍ وحججٍ تشدُّه وتقيم أوده حتّى ليقول:

إنَّما النَّحو قياسٌ يُتَّبع ... وَبِه فى كُلِّ علْمٍ يُنْتفع

بل قيل إن الكسائى «كان يسمع الشاذ الذى لا يجوز من الخطأ واللحن وشعر غير أهل الفصاحة والضرورات؛ فيجعل ذلك أصلًا ويقيس عليه حتى أفسد النحو»[4]. وقد أشار إلى ذلك اليزيدى فى الأبيات الآتية:

كُنَّا نَقيسُ النَّحو فيما مَضَى ... عَلى لِسَانِ العربِ الأول
فجاءَنَا قَوْمٌ يَقيسُونَه ... عَلى لغى أَشْياخِ قطربلِ
فكُلُّهم يَعْملُ فى نَقْضِ ما ... بِه يُصابُ الحقّ لا يأْتلى
إنَّ الكسائىَّ وأشْيَاعَه ... يرقونَ بِالنَّحو إلى الأَسفَلِ[5]

واهتمَّ الخليل بالقياس، ولا نغلو إنْ قلنا إنَّ أقيسته أهم مادة شاد بها بناء النحو الوطيد،

---

(١) التعريفات: ١٥٩.
(٢) الاقتراح: ٤٠.
(٣) المقرب: ١/٤٥.
(٤) معجم الأدباء: ١٣/١٨٣.
(٥) بغية الوعاة: ٣٣٦.

ومما يصور قوتها عنده، ودقتها، حواره مع تلميذه فى رفع المنادى إذا كان مفردًا، ونصبه إذا كان مضافًا أو نكرة غير مقصودة، وجواز نصب نعت المنادى المفرد ورفعه، وتحتم النصب لنعت المنادى المضاف[1]. وطبيعى أن يكثر القياس عند سيبويه؛ لأنه الأساس الذى يقوم عليه وضع القواعد النحوية والصرفية واطرادها، وهو يعتمد عنده فى أكثر الأمر على الشائع فى الاستعمال على ألسنة العرب، كما يقوم على المشابهة بين استعمالاتهم فى الأبنية والعبارات المختلفة؛ فمن ذلك أن نراه يقيس حذف العائد فى النعت على حذفه فى الصلة، متمثلاً بقول جرير:

أَبَحْت حِمى تهامةَ بَعْدَ نجدٍ ... وَمَا شىءٌ حَميت بِمُسْتباحِ

يريد الهاء؛ (أى حميته)، وقول الحارث بن كلدة:

فما أَدْرى أغيَّرهم تَنَاءٍ ... وَطُولُ العَهْدِ أم مَالٌ أَصَابُوا

يريد: أصابوه[2].

وكان المازنى (- ٢٤٩ هـ) يتشدد فى الأخذ بالقياس، ويردُّ ما لا يطرد معه من لغة العرب، ومن بعض القراءات للذكر الحكيم، ومن خير ما يصور ذلك عنده ردُّه لقراءة نافع (معايش) بالهمز فى قوله تعالى: ﴿وَلقدْ مكنَّاكُم فى الأرضِ وجعلْنَا لَكُم فِيها مَعَايش قَليلاً ما تَشْكُرونَ﴾[3]. وكان ابن السراج (- ٣١٦ هـ) يعنى بالقياس عناية شديدة، جعلته يهاجم مَنْ يعتدون بالشواذ والنوادر، داعيًا إلى إسقاطها حتى لا يحدث اضطراب فى المقاييس النحوية والصرفية[4]. ويتعجب ابنُ جنى كثيرًا من مهارة أبى على الفارسى فى القياس، حتى ليقول عنه: «ما كان أقوى قياسه.. فكأنه كان مخلوقًا له»[5] ويروى عنه أنه كان يقول: «أخطىء فى خمسين مسألةً فى اللغة ولا أخطىء فى واحدةٍ من القياس»[6].

وقبل أن نختم الحديث عن القياس، نشير إلى أن النحويين درسوا «المطرد» و «الشاذ»، واعتمدوا فى ذلك على القياس، وقد توقف ابن جنى أمام مصطلحى المطرد والشاذ، ويعنى الأول منهما أنَّ فى الكلام تتابعًا واستمرارًا؛ أما الآخر فيعنى أن فيه تفرقًا وتشردًا، ثم قال: «هذا أصل هذين الأصلين فى اللغة، ثم قيل ذلك فى الكلام والأصوات على سمته وطريقه فى غيرهما؛ فجعل أهل علم العرب ما استمر من الكلام فى الإعراب وغيره من مواضع الصناعة مطردًا، وجعلوا

---

(١) المدارس النحوية: ٥١، والحوار فى الكتاب: ١/٣٠٣.
(٢) المدارس النحوية: ٨٧ و ٨٨.
(٣) الأعراف: ١٠.
(٤) الأصول: ١/٥٦ و ٥٧.
(٥) الخصائص: ١/٢٧٧.
(٦) السابق: ٢/٨٨.

ما فارق عليه بقية بابه، وانفرد عن ذلك إلى غيره شاذًا، حملًا لهذين الموضعين على أحكام غيرهما»[1].

وينقسم الكلام من حيث الاطرادُ والشذوذ إلى أربعة أقسام:

١ – مطرد فى القياس والاستعمال جميعًا؛ وذلك نحو: قام زيد، وضربت عمرًا، ومررت بسعيد.

٢ – مطرد فى القياس شاذ فى الاستعمال؛ وذلك نحو قولهم: مكان مبقل، هذا هو القياس، والأكثر فى السماع «باقل».

٣ – مطرد فى الاستعمال، شاذ فى القياس؛ وذلك نحو: استصوبت الشىء، ولا يقال: استصبتُ الشىء.

٤ – شاذ فى القياس والاستعمال وهو كتتميم «مفعول» فيما عينه واو نحو: ثوب مصوون[2].

ولقد أشار سيبويه إلى الشاذ، ويرى «أن الشواذ فى كلامهم كثيرة»[3]، وأنه «لا ينبغى لك أن تقيس على الشاذ المنكر فى القياس»[4].

(٤)

ومما يميز منهج شوقى ضيف فى كتاب «المدارس النحوية» هذا **الاهتمام الواضح بالشواهد** ودراسته لها، وبيان وجهات نظر النحاة حولها، وإيضاح موضع الشاهد، ونحاول تقديم بعض النصوص الخاصة بها، ونبدأ أولًا بهذا العرض للقراءات القرآنية[5] الذى قدمه الأستاذ للقراءات فى مواضعَ مختلفةٍ من كتابه، ونأخذ الكسائى مثالًا لذلك؛ فهو الذى رأى أن يعاد النظر فى التأصيل العام لقواعد النحو، وأن يفسح فيها للقراءات، ومن ذلك الآية الكريمة: ﴿إِنَّ الَّذين آمنُوا والذين هَادُوا والصَّابئونَ والنَّصارى مَنْ آمنَ باللَّهِ واليومِ الآخرِ وعملَ صَالحًا فلا خَوف عليهم ولا هُمْ يحزنُونَ﴾[6] فقد لاحظ أنّ كلمة (والصابئون) عطفت بالرفع على اسم (إنّ) المنصوب قبل تمام الخبر، وهو (من آمن بالله واليوم الآخر) فوضع قاعدة عامة: أنه يجوز

---

(١) الخصائص: ١/٩٧.
(٢) السابق: ١/٩٧ – ٩٩.
(٣) الكتاب: ١/٢٧٣.
(٤) السابق: ١/٣٩٨.
(٥) إن اهتمام د. شوقى ضيف بالقراءات والعرض لها فى «المدارس النحوية» امتدّ بعد ذلك حين حقق «كتاب السبعة فى القراءات» لابن مجاهد تحقيقًا علميًّا ممتازًا، وأصدره سنة ١٩٧٢.
(٦) المائدة: ٦٩.

العطف على موضع (إن) واسمها، وموضعهما الابتداء، وهو مرفوع، قبل مجيء الخبر، فيقال: إنّ محمدًا وعليٌّ مسافران. ومنع ذلك البصريون، وأجابوا عن الآية بجوابين: أحدهما أنّ خبر (إن) محذوف تقديره مأجورون أو آمنون أو فرحون، و (الصابئون) مبتدأ وما بعده خبر واستشهدوا لذلك بقول بعض الشعراء:

خَليلَيَّ هَلْ طبٌّ فإنِّى وأنْتَما ... وإن لم تَبُوحَا بالهوى دَنفان

أى: فإنى دنف كما تدل على ذلك بقية العبارة. والجواب الثانى أن الخبر المذكور فى الآية خبر (إن) أما (الصابئون) فخبرها محذوف تقديره كذلك، واستشهدوا لهذا الجواب بقول ضابىء بن الحارث البرجمى:

فمنْ يكُ أمْسى بالمدينة رَحْلُه ... فإنى وقيّار بها لَغريب

فـ«غريب» خبر «إن» بدليل دخول لام التوكيد عليه، وخبر «قيار» محذوف تقديره كذلك. وكأنما أحسَّ الفراء تلميذُ الكسائى أنّ البصريين مصيبون فى موقفهم لعدم جريان ذلك على ألسنة العرب؛ فرأى أن يتوقف عند نصِّ الآية، وأن يخصص القاعدة بما يماثلها؛ فقال إنه لا يجوز ذلك إلا فيما لم يظهر فيه عمل «إن» وهو الاسم المبنى مثل (الذين) فى الآية وضمير المتكلم فى بيت ضابىء[1].

واهتمام شوقى ضيف بالقراءات، إنما هو جزء من اهتمامه بالشواهد القرآنية بصفة عامة؛ فقد حفل الكتاب بتلك الشواهد وتحليلها وتوجيه الإعراب الخاص ببعض كلماتها؛ فابن كيسان (٢٩٩ هـ) كان يذهب إلى جواز تقدم الحال على صاحبها المجرور مستدلاً بقوله تعالى: (وما أرسلْنَاكَ إلاّ كافّة للناس)[2] بينما كان سيبويه وكثير من البصريين يمنعون ذلك[3] وخطأ ابن السّيد (- ٥٢١ هـ) مَنْ يعرب (أن) فى قوله تعالى: (ما قلتُ لَهُمْ إلاّ ما أمرتنى بِه أن اعْبدوا الله)[4] مصدرية، وهى وما بعدها عطف بيان من الضمير فى (به) لأن الضمير لاينعت ولا يعطف عليه بيان، إنما هى فى الآية تفسيرية للقول على تأويله بالأمر[5]. ويرى ابن الطراوة (- ٥٢٨ هـ) أن (أيًّا) فى مثل قوله جل شأنه: (لننزعنَّ من كلِّ شيعةٍ أيهم أشَدّ)[6] مبنية لاقطاعها عن الإضافة و(هم أشد) مبتدأ وخبر، والنحاة يجمعون على أن (أيًّا) إذا اقتطعت عن الإضافة أعربت[7].

---

(١) الإنصاف: المسألة (٢٣)؛ والمدارس النحوية: ١٧٧ و ١٧٨.
(٢) سبأ - ٢٨.
(٣) الرضى: ١ - ٨٩؛ المدارس النحوية: ٢٥١.
(٤) المائدة - ١١٧.
(٥) المغنى: ٤٩
(٦) مريم - ٦٩.
(٧) السابق: ١٠٩.

وتوقف أمام الشواهد الشعرية وعرض للخلافات بين النحاة حول توجيه إعراب كلماتها ومعانيها، وأشار إلى موقف البصريين والكوفيين من تلك الشواهد، وما قال به القدماء من أنه «لو سمع الكوفيون بيتًا واحدًا فيه جواز شيء مخالف للأصول جعلوه أصلًا وبوبوا عليه[1] و«عادة الكوفيين إذا سمعوا لفظًا في شعر أو نادر كلام جعلوه بابًا أو فصلًا»[2].

والاهتمام بأبيات الشعر سواء أكانت شواهد أم لا نجده في الصفحات الأولى من الكتاب؛ فقد كان ابن أبي إسحق (- ١١٧ هـ) كثير التعرض للفرزدق لما كان يورد في أشعاره من بعض الشواذ النحوية، ويذكر الرواة أنه حين سمعه ينشد قوله في مديحه لبعض بني مروان:

وعضُّ زمانٍ يابنَ مروانَ لم يَدَع مِنَ المالِ إلاَّ مسحتًا أو مجرّف

اعترضه لرفعه قافية البيت، وكان حقها النصب؛ لأنها معطوفة كما يتبادر على كلمة «مسحتًا» المنصوبة، أو بعبارة أدقّ؛ لأن القياس النحوى يحتم ذلك ويوجبه، ويظهر أن الفرزدق قصد إلى الاستئناف حتى لا يحدث في البيت إقواء يخالف به حركة الروى في القصيدة[3] وكان يونس بن حبيب (- ١٨٢ هـ) يذهب إلى أن الشاعر في قوله:

إنْ تركبُوا فركوب الخيل عَادتُنا أَو تَنْزلون فإنّا معشَر نُزلُ

أراد: أو أنتم تنزلون؛ فعطف الجملة الاسمية على الجملة الشرطية[4].

وقد سأل سيبويه الخليل عن سبب رفع «أو تنزلون» في بيت الأعشى وهى معطوفة على فعل مجزوم؛ فقال: كأنه توهم أنه قال في أول البيت «أتركبون» فرفع بالضبط كما جاء عند زهير من قوله:

بَدَا لىَ أنّى لستُ مدركَ مَامَضَى ولا سابقٍ شيئًا إذا كان جائيا

فقد عطف «سابق» بالجر على «مدرك» المنصوبة، كأنه توهم أن «مدرك» مجرورةٌ؛ لأنه يكثر أن يأتى خبر ليس مجرورًا بباء زائدة[5].

ومن هنا فالشواهد عند الخليل هى مدار القاعدة النحوية، وهى إنما تستنبط من الأمثلة الكثيرة؛ إذ لابد لها من الاطراد على ألسنة العرب؛ فإن جاء ما يخالف القاعدة المستنبطة المحكمة كان شاذًّا، ولا بأس بأن يبحث له الخليل عن تأويل[6] ولذلك اهتم العلماء بالشواهد الشعرية في (الكتاب) وكان أول من عنى بذلك الجرمى وفي ذلك يقول: «نظرت في كتاب

---

(١) الاقتراح: ٨٤.
(٢) الهمع: ١ - ٤٥.
(٣) المدارس النحوية: ٢٣.
(٤) المغنى: ٩٠٩.
(٥) الكتاب: ١ - ٤٢٩.
(٦) المدارس النحوية: ٤٧.

سيبويه؛ فإذا منه ألف وخمسون بيتًا؛ فأما الألف فقد عرفت أسماء قائليها فأثبتها، وأما الخمسون فلم أعرف أسماء قائليها»[1]. وعنى بعده كثيرون بشرح هذه الشواهد، وفى مقدمتهم المبرد والزجاج والسيرافى، وكان سيبويه من الثقة بحيث لم يطعن أحدٌ فى شىء مما أنشده من الأشعار المجهولة القائل، ولا تعلق عليه باتهام أو إنكار، وفى ذلك يقول صاحب الخزانة: «الشاهد المجهول... إن صدر من ثقة يعتمد عليه قُبِل و إلا فلا، ولهذا كانت أبيات سيبويه أصح الشواهد، اعتمد عليها خلف بعد سلف، مع أن فيها أبياتًا عديدة جُهل قائلوها وما عيب بها ناقلوها»[2].

واهتم شوقى ضيف بالشواهد عند الخالفين من النحاة؛ بالإضافة إلى توقفه أمام الشواهد عند الكوفيين؛ فقد عُنيت تلك المدرسة برواية الأشعار القديمة وصنعة دواوين الشعر، وإن كانت لم تعن بالتحرى والتثبت فيما جمعت من أشعار، حتى ليقول أبو الطيب اللغوى: «الشعر بالكوفة أكثر وأجمع منه بالبصرة، ولكن أكثره مصنوع ومنسوب إلى مَنْ لم يقله؛ وذلك بيّن فى دواوينهم»[3].

ويقارن شوقى ضيف بين المدرستين من حيث الاتساعُ فى رواية الأشعار قائلًا: «لعلَّ أهمَّ ما يميز المدرسة الكوفية من المدرسة البصرية اتساعها فى رواية الأشعار وعبارات اللغة عن جميع العرب بدويهم وحضريهم، بينما كانت المدرسة البصرية تتشدد تشددًا جعل أئمتها لا يثبتون فى كتبهم النحوية إلا ما سمعوه من العرب الفصحاء الذين سلمت فصاحتهم من شوائب التحضر وآفاته، وهم سكان بوادى نجد والحجاز وتهامة[4] من «قيس وتميم وأسد؛ فإن هؤلاء الذين عنهم أكثر ما أخذ ومعظمه، وعليهم اتكل فى الغريب وفى الإعراب والتصريف؛ ثم هذيل وبعض كنانة وبعض الطائيين، ولم يؤخذ عن غيرهم من سائر قبائلهم، وبالجملة فإنه لم يؤخذ عن حضرى قط، ولا عن سكان البرارى ممن كان يسكن أطراف بلادهم المجاورة لسائر الأمم الذين حولهم»[5].

ولعلّ الحديث عن الشواهد الشعرية يدفعنا إلى الحديث عن موقف المدرستين من «الضرورة الشعرية»؛ فقد جوّز النحاة فى التمييز توسطه بين الفعل ومرفوعه مثل: «طاب نَفْسًا محمدٌ»، أما تقدمه على معموله مثل: «نفساً طابَ محمدٌ» فمنعه سيبويه وجمهور البصريين وجوزه الكسائى وتبعه فى ذلك المازنى والمبرد، لوروده على لسان بعض الشعراء فى قوله:

---

(1) الخزانة: ١ - ١٧٨.

(2) السابق: ١ - ٨.

(3) مراتب النحويين: ٧٤.

(4) المدارس النحوية: ١٥٩.

(5) المزهر: ١ - ٢١١.

أَتَهْجُــر سَلْمىٰ بِــالفــراقِ حبيبَهــا وَمَــا كَــانَ نَفْسًــا بــالفــراق تــطيبُ

واحتج البصريون بأنّ ذلك لم يرد فى نثرٍ، وإنما جاء على لسان الشاعر ضرورة، ولا يُحتج بالضرورة؛ لأنها تبيح مالا يباحُ»[٣].

ولكن ليس معنى ذلك رفض البصريين للضرورة على الإطلاق، إنما يرفضون أن نجد تراكيب نحوية على أمثالها. قال سيبويه: «وقد يجوز النصب فى الواجب فى اضطرار الشعر.. فمما نُصب فى الشعر اضطرارًا قول الشاعر:

سَــأَتْــركُ مَــنْــزِلى لِبَـنِى تَميــم وَ أَلحقُ بِــالحجــازِ فَــأَسْتَــريحــا

وقال الأعشى، وأنشدناه يونس:

ثــمّت لا تَجْــزونَــنى عِــنْــد ذَاكــم ولكن سَيجــزينى الإلــه فَيعقــبَــا

وهو ضعيف فى الكلام»[٢].

وتــوقف شــوقى ضيف أمــام الــروايــات الشــاذة لبعض الأشعــار، وأشــار إلى نقــد النحويين لها. وبيان وجه الصواب فيها؛ فإن على بن حازم اللحيانى له روايتان شاذتان شذوذًا شديداً دارتا فى كتب النحو؛ أما الأولى فروايته أن مِنَ العرب مَنْ يجزم بـ «أَنْ» الناصبةِ للمضارع؛ إذ ذكر بعض بنى صباح من ضبة أنشده قول امرئ القيس:

إذَا مــا غدوْنَــا قَــالَ وِلْــدان أَهْلنــا تَعَالوا إلى أَنْ يــأتِنا الصّيــد نحطْب

وقول بعض الرجاز:

أُحَــاذِرُ أَنْ تَعْلمْ بِهــا فَــتَــردَّهــا فتتــركها ثقــلًا علىَّ كــما هِيَــا

ويروى البيت الأول «إلى أن يأتى الصيد» وإذن تسقط رواية اللحيانى. أما البيت الثانى فقال ابن هشام: فيه نظر؛ لأن الراجز عطف على الفعل المسكن أفعالاً منصوبة، مما يدلُّ على أنه مسكن للضرورة لا مجزوم.

وأما الرواية الثانية فما ذكره من أنه سمع بعض العرب ينصب بـ «لم» الجازمةِ مثل «لن» تمامًا كقول بعض رجّازهم:

فى أىّ يــومٍ مــن المــوت أفــر أيــوم لم يُــقَــدرَ أمْ يــوم قُــدِر

(١) الإنصاف: المسألة (٢٠)؛ وشرح المفصل: ٢ - ٧٣.

(٢) الكتاب: ١ - ٤٢٣، والمدارس النحوية: ٨٢.

وكقراءة بعض القراء شذوذًا: (ألم نَشْرحَ لَك صَدْركَ)[1] بفتح الحاء، وخرج ذلك بعض النحاة على أن الأصل «لم يُقْدَرن» و (ألم نشرحَنْ) ثم حذفت نون التوكيد الخفيفة وبقيت الفتحة دليلاً عليها[2]. ويعلق الدكتور شوقى ضيف على هذا قائلاً: «وهى على كلٍّ حالٍ صيغ شاذة لا يعول عليها فى القواعد المطردة»[3].

ويقودنا هذا الحديث عن الشواهد إلى التوقف أمام أمر مهم يتصل بها وهو «السماع» الذى يساعدهم على الاستقراء الدقيق للقواعد النحوية؛ لذلك تحدثنا كتب الطبقات، والتراجم عن تلك الرحلات التى قام بها الأوائل من النحويين، واللغويين، إلى أعماق نجد، وبوادى الحجاز، وتهامة لجمع المادة اللغوية، من ينابيعها الصافية التى لم تفسدها الحضارة، وبعبارة أخرى رحلوا إلى القبائل المتبدية المحتفظة بملكة اللغة وسليقتها الصحيحة، وهى قبائل تميم، وقيس، وأسد، وطيىء، وهذيل، وبعض عشائر كنانة، وأضافوا إلى هذا الينبوع الأساسى ينبوعًا بدويًّا زحف إلى بلدتهم من بوادى نجد، وهو نفر من الأعراب الكاتبين قدم إلى البصرة واحترف تعليم شبابها الفصحى السليمة وأشعارها وأخبار أهلها، وفى «الفهرست» لابن النديم ثبت طويل بأسماء هؤلاء المعلمين من الأعراب الذين وثّقهم علماء البصرة. وأخذوا عنهم كثيرًا من المادة اللغوية، والنحوية سجّلوها فى مصنفاتهم[4] ومن بين تلك المادة اللغوية الشواهد التى عوّل عليها النحويون كثيرًا فى أعمالهم العلمية، وقد حرص سيبويه على رواية أكبر قدرٍ منها حين أخذ عن السابقين عليه، وقدّم الأستاذ على النجدى ناصف إحصاء بالرواية عنهم بصفة عامة كما يلى:

الخليل بن أحمد	:	٥٢٢ مرة
يونس بن حبيب	:	٢٠٠ مرة
الأخفش	:	٤٧ مرة
أبو عمرو بن العلاء	:	٤٤ مرة
عيسى بن عمر	:	٢٢ مرة
أبو زيد الأنصارى	:	٩ مرات
هارون بن موسى	:	٥ مرات
عبد الله بن أبى إسحق	:	٤ مرات

ويدلُّ هذا الإحصاء على أهمية رواية اللغة بصفة عامة والشواهد بصفة خاصة.

---

(١) الشرح - ١.

(٢) المغنى: ٣٦٥.

(٣) المدارس النحوية: ١٨٧.

(٤) المدارس النحوية: ١٨ و ١٩.

(٥)

ومما يميز منهج القدماء فى الدرس النحوى، وأشار إليه شوقى ضيف ما أسماه «**الانتخاب**»، ومعناه أن المدارس النحوية التى أتت بأخرةٍ مثل المدرسة البغدادية، أو التى نشأت بعد أن استقرت الأسس النحوية على يد مدرستى البصرة والكوفة، قامت على أساس الانتخاب من آراء المدرستين. يقول: «اتبع نحاة بغداد فى القرن الرابع نهجًا جديدًا فى دراساتهم ومصنفاتهم النحوية، يقوم على الانتخاب من آراء المدرستين البصرية والكوفية جميعًا، وكان من أهم ماهيأ لهذا الاتجاه الجديد أن أوائل هؤلاء النحاة تتلمذوا للمبرد وثعلب، وبذلك نشأ جيل من النحاة يحمل آراء مدرستيهما، ويعنى بالتعمق فى مصنفات أصحابها والنفوذ من خلال ذلك إلى كثير من الآراء النحوية الجديدة»[١].

ولكن المدرسة البغدادية لم تكتف بالانتخاب، وإنما كانت لها آراء مستقلة، مثلما نجد عند أبى على الفارسى. قال الدكتور شوقى ضيف: «وليس كل ما يشكل بغدادية أبى علىٍّ أنه كان ينتخب لنفسه من المذهبين الكوفى والبصرى؛ بل يشكلها أيضًا أنه كان يجتهد وينفرد بآراء لم يُسبق إليها، من ذلك أن سيبويه وجمهور البصريين كانوا يذهبون إلى أن العامل فى المعطوف هو العامل فى المعطوف عليه؛ فمثل: كلمتُ محمدًا وعليًّا، انتصب محمد وعلى جميعًا بـ «كلمت». وذهب ابن السراج إلى أن حرف العطف هو العامل، أما أبو على فرأى أن العامل فى المعطوف فعل محذوف بعد أداة العطف؛ لأن الأصل فى مثل: كلمت محمدًا وعليًّا، كلمت محمدًا وكلمت عليًّا؛ فحذف الفعل بعد الواو لدلالة الأول عليه بدليل أنه يجوز إظهاره»[٢]. وهناك مسائل أخرى كان لأبى على رأيهُ الخاص الذى لم يُسبق إليه.

وكان ابن جنى تلميذ أبى على ينتخب لنفسه أيضًا من آراء المدرستين، ويقول عن البصريين: «أصحابنا»[٣]؛ لأنه كان أكثر ميلاً إليهم، ومع ذلك فإن له آراء خاصة خالف فيها البصريين والكوفيين وأستاذه أبا على؛ فمن ذلك أنه ذهب إلى أنّ «إلاّ» تأتى زائدة مستدلاً بقول ذى الرمة فى وصف النوق:

حَراجيجُ ما تنفكُّ إلاّ مُناخةً ... عَلَى الخَسْفِ أو نَرْمى بها بلدًا قفرا[٤]

وكان الجمهور يذهب إلى أن «لا» العاملةَ عمل «ليس» لا تعمل إلا فى النكرات، وذهب إلى أنها تعمل أيضًا فى المعارف لقول النابغة:

---

(١) المدارس النحوية: ٢٤٥.

(٢) المدارس النحوية: ٢٦٠ و ٢٦١.

(٣) الخصائص: ١/١٣٧.

(٤) المغنى: ١٠٢.

وحلَّت سَــواد القلبِ لا أنـا بــاغيًـا سِوَاهـا ولا عن حبِّهـا متـراخيـا[1]

وذهب ابن جنى إلى أن «أَنْ» بفتح الهمزة قد تكون ظرفية زمانية، مستشهدًا بقول بعض الشعراء:

وَتــاللهِ مَــا إِنْ شــهـلةٌ أم واحــدٍ بــأوجدَ منّى أَنْ يُهــان صغيرهــا[2]

ونستمر فى التعرف على موقف كبار النحاة من المدرستين، فنصل إلى ابن هشام الذى كان يختار من المدرستين الكوفيـة والبغداديـة، وكان يختـار لنفسه أيضًـا من المدرسـة البغداديـة والأندلسية، ومما اختاره من آراء أبى على الفارسى أنَّ «حيث» قد تقع مفعولاً به كما فى قوله تعالى: ﴿الله أَعْلَمُ حيثُ يجعلُ رِسَالَتَه﴾[3]. ووافق ابنَ جنى فى أن الجملة قد تبدل من المفرد كقول بعض الشعراء:

إلى الله أَشْكــو بِـالمـدنيـة حــاجــةً وبِــالشّــام أُخــرى كيـف يلتـقيــان

على تقدير أن جملة الاستفهام «كيف يلتقيان» بدل من كلمتى «حاجة وأخرى»؛ أى إلى الله أشكو حاجتين: تعذرَ التقاؤهما[4].

وأكثر الأندلسيين دورانًا فى مصنفات ابن هشام، ابنُ عصفـور وابن مالـك وأبو حيّـان، ومما اختاره من آراء الأول أنّ «لن» قد تأتى للدعاء، والحجة فى ذلك قولُ الأعشى:

لنْ تــزالُـوا كــذلكم ثُم لازِلْـ ـتُ لكم خـالدًا خُلودَ الجبـالِ

وأنّ محلَّ الجملة فى التعليق النصبُ؛ ولذلك يعطف عليها بالنصب مثل «عرفت مَنْ زيدٌ وغيرَ ذلك من الأمور»، وكان ابن عصفور يستدل بقول كثير:

ومـا كنتُ أَدْرِى قَبْلَ عـزَّةَ مـا البكـا ولا مــوجعــاتِ القلبِ حتّى تــولَّـتِ

بنصب «موجعات» وعطفها على عبارة «ما البكا» التى علق عنها فعل «أدرى»[5]. أما ابن مالك فهو صاحبه الذى عُنى بشرح مصنفاته مثل «التسهيل» و «الألفية»، ومن يقـرؤه فى «أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك» يجده يتابعه فى جمهور آرائه، وقلما خالفه، وقد حكى آراءه أو قل كثيرًا منها فى كتابه «المغنى»، وتارة يوافقه وتارة يخالفه[6].

وقد أخذت الدراسات النحوية تنشط فى مِصْرَ نشاطًا واسعًا منذ عصر ابن هشام؛ كما أخذ

---

(١) السابق: ٣١٦.
(٢) السابق: ٤٠١.
(٣) الأنعام: ١٢٤.
(٤) المغنى: ١٧٧.
(٥) السابق: ٥٤٦.
(٦) المدارس النحوية: ٣٥٣.

يتكاثر واضعو الشروح والحواشى على مصنفات ابن هشام وابن مالك، وأول مَنْ نلقاه منهم ابن عقيل (- ٧٦٩ هـ) الذى خالف ابن مالك وانحاز فى بعض الآراء لسيبويه والبصريين، من ذلك ذهاب ابن مالك إلى أن الأسماء الستة معربة بالحروف، بينما ذهب سيبويه إلى أنها معربة بحركات مقدرة على الواو والألف والياء، وبرأيه أخذ ابن عقيل ناعتًا بأنه هو الصحيح(١).

ولعله من المفيد أن نشير إلى أن مسألة «الانتخاب» من آراء البصرة والكوفة؛ ثم الأندلس وبغداد عند متأخرى النحاة يرتبط بها الخلافات بين النحاة؛ لأن هذا الانتخاب يقوم أساسًا على الاختلاف فى الرأى وعدم الموافقة عليه؛ فإذا كان ابن جنى - مثلاً - يختار رأيًا خاصًّا بالكوفيين؛ فهذا يدلُّ على عدم موافقته للبصريين وهكذا، وقد اتسع الخلاف بين البصريين والكوفيين حتى إنّ ابن الأنبارى (- ٥٧٧ هـ) من المدرسة البغدادية ألّف كتابًا مهمًّا هو «الإنصاف فى مسائل الخلاف» جمع فيه أهم المسائل التى اختلف فيها علماء المدرستين، وكانت عدة هذه المسائل مائة وإحدى وعشرين مسألةً، وكان ابن الأنبارى بصرىَّ الهوى، ولم يستطع التخلص من ذلك؛ فلم يؤيد الكوفيين إلا فى سبع مسائل هى: ١٠ و ١٨ و ٢٦ و ٧٠ و ٩٦ و ١٠١ و ١٠٦.

(٦)

ويعدُّ «التحليل اللغوى» للألفاظ والعبارات والجمل من أسس الدرس النحوى عند القدماء، وهو أيضًا من معالم منهج «المدارس النحوية»؛ إذ إنَّ الدكتور شوقى ضيف قد اهتم بالتوقف أمام الجمل والعبارات الافتراضية، وشرح النصوص النحوية الخاصة بها، وكشف عما احتوته من تحليلات، وتتبع بعض الجمل والألفاظ عند النحاة لبيان وجهات نظرهم، ولم يقتصر على نحوىٍّ دون آخر، ومن ذلك أن اسم الفعل «هَلُمّ» مركب من «ها» للتنبيه وفعل «لُمّ» أى «لم بنا»؛ ثم كثر استعمال الصيغة فحذفت الألف من «ها» تخفيفًا؛ لأن اللام بعدها وإن كانت متحركة فإنها فى حكم الساكنة، وكأنها حذفت لالتقاء الساكنين؛ فصارت «هلم»، وهذا التحليل قاله الخليل؛ أما الفراء فذهب إلى أن أصلها «هل أُمَّ» من فعل «أم» أى قصد؛ فخففت الهمزة بأن ألقيت حركتها على اللام وحذفت؛ فصارت «هلم». ويعلق الدكتور شوقى ضيف على الرأيين قائلاً: «وتخريج الخليل أقرب؛ لأنها تخلو من معانى الاستفهام»(٢). ويرى الخليل أن لفظة «مهما» الشرطية أصلها «ما» ثم دخلت عليها «ما» التى تدخل على أخواتها الشرطيات مثل «أينما» واستقبح التكرار فى «ماما» فأبدلت الألف الأولى هاء؛ لأنها من مخرجها وحسن

---

(١) المدارس النحوية: ٣٥٥ و ٣٥٦.

(٢) المدارس النحوية: ٣٧ و ٢٠٢.

اللفظ بها[1]. ويرى ابن هشام أنها بسيطة لا مركبة من «مه» و «ما» الشرطية، ولا من «ما» الشرطية و «ما» الزائدة؛ ثم أبدلت الهاء من الألف الأولى دفعًا للتكرار[2]. ومن ذلك «لن» التى يرى الخليل أنها فى الأصل «لا أن» فحذفت الهمزة تخفيفًا والألف لالتقاء الساكنين، وكأنه وصلها بأن حتى يعلل لنصبها المضارع، وذهب الفراء إلى أن أصلها «لا» وأبدلت الألف نونًا فيها على نحو ما أبدلت ميمًا فى «لم». ولا يوافق ابنُ هشام على ذلك؛ لأن المعروف إنما هو إبدال النون ألفًا لا العكس نحو: (لنسفعا)[3] و (ليكونا)[4]، وأما رأى الخليل فلا يجوز أيضًا بدليل جواز تقديم معمول معمولها عليها نحو: «زيدًا لنْ أضربَ» خلافًا للأخفش الصغير (- ٣١٥هـ)[5]؛ ويستمر الدكتور شوقى ضيف فى التحليل للألفاظ، وبيان وجهات نظر البصريين والكوفيين، والتعليل لما يقولون، مع بيان وجهة نظره فى بيان أصول تلك الألفاظ[6].

وعلى نحو ما اهتمَّ بتحليل الألفاظ، اهتم كذلك بالتحليل النحوى للجمل والعبارات الافتراضية، وبيان آراء النحاة حول ذلك؛ فإن عيسى بن عمر الثقفى (- ١٤٩ هـ) كان يلفظ قولهم: «ادخلوا الأول فالأول» برفع الكلمتين الأخيرتين على تقدير أنهما مرفوعتان بفعل مضارع محذوف تقديره «ليدخل»[7]. وكأنه لقن تلميذه الخليلَ والنحاة من بعده فكرة تقدير العوامل المحذوفة التى عمموها فى كثيرٍ من العبارات[8].

وهناك التحليل النحوى للجمل عند الخليل وسيبويه أيضًا؛ فقد عرض سيبويه لما انجزم بالأمر فى مثل «ائتنى آتك» وبالنهى فى مثل: «لا تفعل يكن خيرًا لك» وبالاستفهام فى مثل: «ألا تنزل تصب خيرًا»؛ ثم نقل عن الخليل أنَّ كل هذه الصيغ فيها معنى «إنْ» الشرطية لأن القائل إذا قال «ائتنى آتك» فإن معنى كلامه: إن يكن منك إتيان آتك، وهكذا الصيغ التالية[9].

وأشار شوقى ضيف إلى غير الصحيح نحويًا فى العبارات والتراكيب عند الخليل وسيبويه، وتعليل ذلك كما فى صيغة التعجب فى مثل: ما أحسن عبد الله؛ فقد ذكر أنه بمنزلة قولك: شىء أحسن عبد الله، ودخل «ما» معنى التعجب، ويقول: إنه تمثيل، ولم يتكلم به العرب[10]. ومن ذلك أيضًا قوله: «واعلم أن ناسًا من العرب يغلطون فيقولون: إنهم أجمعون ذاهبون، وإنك وزيد ذاهبان»[11]. وهو بذلك يقرر أن توكيد اسم «إن» والمعطوف عليه ينبغى

---

(١) الكتاب: ٤٣٣/١.
(٢) المغنى: ٤٣٦.
(٣) العلق: ١٥.
(٤) يوسف: ١٢.
(٥) المغنى: ٣٧٤.
(٦) انظر المدارس النحوية: ٢٠٣ وما بعدها.
(٧) الكتاب: ١٩٩/١.
(٨) المدارس النحوية: ٢٦.
(٩) السابق: ٣٩.
(١٠) الكتاب: ٣٧/١.
(١١) الكتاب: ٢٩٠/١.

أن يكونا جميعًا منصوبين؛ لأنهما يتبعان منصوبًا»[١٢].

واهتم الدكتور شوقى ضيف بالعرض لما عند الجيل التالى من التحليل النحوى للجمل والعبارات، وبيان موقفهم من تخريج البصريين والكوفيين لذلك، ونكتفى فى هذا الصدد بابن جنى؛ فقد أخذ بوجهة النظر الكوفية فى مسائل مختلفة، من ذلك إعمال «إن» النافية عمل «ليس» متابعًا فى ذلك أستاذه أبا على الفارسى، وإن لاحظ أن إعمالها يشوبه غير قليل من الضعف، يقول تعليقًا على قراءة سعيد بن جبير ﴿إنِ الّذين تدعون مِنْ دونِ الله عبادًا أمثالكم﴾[٢]: «ينبغى أن تكون (إن) هذه بمنزلة (ما) فكأنه قال: ما الذين تدعون من دون الله عبادًا أمثالكم؛ فأعمل (إن) النافية إعمال (ما) وفيه ضعف؛لأن (إن) هذه لم تختص بنفى الحاضر اختصاص (ما) به؛ فتجرى مجرى «ليس» فى العمل»[٣]. وكان الكسائى يجيز وجود الفعل بدون فاعل، على نحو ما أجاز ذلك فى مثل: قام وقعد عمرو؛ إذ ذهب إلى أن «عمرًا» فاعل «قعد» و «قام» لا فاعل لها، وتبعه أبو على الفارسى يحتم ذلك فى «قلَّ» حين تتصل بها «ما»، ويقول ابن جنى: «قلما يقوم زيد، دخلت فيه ما على قل كافة لها عن عملها، ومثله: كثرما وطالما»[٤].

(٧)

واهتم شوقى ضيف **بالمصطلحات النحوية** اهتمامًا بالغًا، وبيّن مفهومها لدى الأوائل من النحاة العرب، وما طرأ عليها من تغييرات، وماجدّ من مصطلحات عند متأخرى النحاة، ولعله من المفيد أن نشير أولاً إلى أن بعض المصطلحات المتداولة على الألسنة لم تكن مفهومة لدى الأعراب؛ فقد روى الجاحظ «عن الربيع بن عبد الرحمن السُّلمى أنه قال: قلت لأعرابى: أتهمز إسرائيل؟ قال: إنى إذًا لرجلُ سوءٍ. قال: قلت: أفتجر فلسطين؟ قال: إنى إذًا لقوىٌّ»[٥] وقد «سُمع بعض فصحاء العرب ينشد: نحن بنى علقمة الأخيارا؛ فقيل له: لم نصبت بنى؟ فقال: ما نصبته؛ وذلك أنه لم يعرف من النصب إلا إسناد الشيء»[٦].

وقد أشار الدكتور شوقى ضيف إلى دور الخليل وسيبويه فى مجال النحو والصرف بصفة عامة، ووضع المصطلحات بصفة خاصة. قال: «ولا ينكر أحد ما لسيبويه من إكمال فى العِلمين

---

(١) المدارس النحوية: ٨١، وانظر كتابنا: التراكيب غير الصحيحة نحويًّا فى (الكتاب) لسيبويه.

(٢) الأعراف: ١٩٤.

(٣) المحتسب: ١/٢٧٠.

(٤) الخصائص: ١-١٦٧ و١٦٨.

(٥) البيان والتبيين: ٢ - ٢٢٠.

(٦) الصاحبى: ٣٥.

وتتميم، ولكن المهم أنّ واضع تخطيطها وراسم لوحتيها إنما هو الخليل، يتضح ذلك فى محاوراته التى لا تكاد تنتهى مع تلميذه، والتى تدور فيها مصطلحات النحو والصرف وأبوابها من مثل المبتدأ والخبر وكان وإن وأخواتها والأفعال اللازمة والمتعدية إلى مفعول به واحد أو مفعولين أو مفاعيل، والفاعل والمفاعيل على اختلاف صورها، والحال والتمييز والتوابع والنداء والندبة والاستغاثة والترخيم والممنوع من الصرف، وتصريف الأفعال والمقصور والممدود والمهموز والمضمرات والمذكر والمؤنث والمعرب والمبنى، وهو الذى سمّى علامات الإعراب فى الأسماء باسم الرفع والنصب والخفض، وسمى حركات المبنيات باسم الضم والفتح والكسر؛ أما سكونها فسماه الوقف، وسمّى الكسرة غير المنونة فى مثل: مررتُ بعبد الله باسم الجر؛ كما سمى السكون الذى يقع أواخر الأفعال المضارعة المجزومة باسم الجزم»[١].

ومن هنا فإنّ المصطلحات النحوية والصرفية، التى شاعت فى العصر الحالى كان لكتاب سيبويه الفضل الأول فى إشاعتها وإذاعتها، وكأنه لم يترك للنحاة من بعده إلا مالا خطر له، كأن يميزوا بعض المصطلحات، أو يضيفوا مصطلحاتٍ جديدةً لغرض الدقة فى التوضيح. ويأتى الدكتور شوقى ضيف بالمصطلحات ويشرحها ويوضحها ويبين مفهوم سيبويه لها[٢]، وهذا يبين دور البصرة فى مجال المصطلح.

وإذا كان الأستاذ قد اهتم بالعرض لمصطلحات البصريين؛ فإنه اهتم أيضًا بالعرض لمصطلحات الكوفيين، وبيّن أنهم أكثروا من التبديل والتغيير حتى تكون لهم مدرسة مستقلة، ونجد عرضًا لمصطلحاتهم وما خالفوا فيه البصريين. ويعتمد هذا العرض على النصوص؛ خاصة عند الفراء. وبعد ذلك يقرر الدكتور شوقى ضيف أنها لم تسد فى النحو العربى، وإنما كانت السيادة لمصطلحات البصريين لدقتها المنطقية، وبقية مصطلحات الكوفيين يقصد بها مجرد الخلاف.

* * *

وبعد هذه المحاولة للتعرف على منهج الدكتور شوقى ضيف فى كتاب «المدارس النحوية»، نشير إلى أن هذا الكتاب حافل بالموضوعات القيمة، والمباحث المفيدة، وهو يحتاج إلى عدة دراسات تتخذه نبراسًا لها، وتكشف عن مكنوناته ونفائسه، وحسبى أن يكون بحثى هذا مجرد تحية، لعَالِم، على رأس جيلٍ من أساتذة دارسى اللغة العربية.

أ. د. محمود سليمان ياقوت

أستاذ النحو واللغة

كلية الآداب - جامعة طنطا

---

(١) المدارس النحوية: ٣٤ و ٣٥.

(٢) السابق: ٦١ و ٦٢.

ذكرياتى مع الدكتور شوقى ضيف

د. أحمد عبد الستار الجوارى

عرفت شوقى ضيف أول ما عرفته مؤلفاً لكتاب معجب قيم، طار صيته فى أوساط الأدباء، وطلاب الأدب العربى المولعين به وبتاريخه، ذلك هو كتاب «الفن ومذاهبه فى الشعر العربى». وتمثلته شابًّا نشيطًا سريع الحركة، يفيض حيوية، ويتدفق مرحًا، ثم كتب الله لى أن أجلس بين يديه طالبًا فى كلية الآداب، فإذا بى تجاه رجل عليه من وقار العلماء، سيماء واضحة، وفيه من شغف بالعلم والتعليم ذخيرة يكتنزها فى ذهن نشط وفكر جوّال، لم يكن فيه من طباع من كانوا فى مثل سنه، وفى مثل موقعه، تلك الخفة وذاك الطيش، ولكن فيه نشاط الشباب، وقدرته على العمل الدائب فى صبر وفى جلد، وفيه جدّ وفيه استقامة وحرص، حتى إنه لم يكن يهدر من وقت الدرس شيئًا فى غير جواب عن سؤال، أو شرح لمسألة، يطلب إليه شرحها.

ومرت أيام الدراسة، وكلما تعاقب مدار الزمن، ازددتُ بشوقى حبًا وإعجابًا، ولكنه إعجاب مشوب بشىء من المهابة التى قد تصل إلى الرهبة، لأنه كان حريصًا على ألا يؤثر من طلبته أحدًا على أحد، ولا يخص بعضهم بما يزيد من حقه عليه كأستاذ مرشد موجّه.

ثم جمعتنا أبوة ذلك الطور الشامخ، والعلم الفرد أحمد أمين، فصرنا نلتقى أخوين: كبيرًا يحنو على أخ له صغير، يفتح له قلبه ويفسح له فى عواطفه ومشاعره، ويبذل له من جهده العلمى القيم، ما أعانه على المضىّ فى بلوغ ما أراد من درجات علمية.

كل ذلك الود، وكل تلك الأخوة الصادقة، كان يزينها جدّ وحرص، ووقوف عند جانب الحق والصدق بلا تساهل ولا مجاملة، وكانت مقالة الصدق على لسانه حبيبة محببة، لا يضيق بها الصدر، ولا تنكرها المشاعر.

وظل شوقى ضيف أخًا يسرّ لما يسر به أخوه، يتفقده ويتحسس مكانه من نفسه، وامتدّ ذلك الودّ، واتسع مداه حتى بلغ الأسرة الكريمة النجيبة، وزاد فيها أن أم عاصم كانت أختًا ودودة، صادقة الأخوة عميقة المودّة، وكان والدها المربى الفاضل والمعلم الجليل أبًا لهذه الأسرة، يفيض

عليها من كريم خلقه وفيض محبته ما يؤنس، وما يملأ النفس راحة وأمنًا وطمأنينة، رحمه الله وأجزل له واسع المثوبة والرحمة.

إن فى الدكتور شوقى ضيف من مزايا الجدّ والصدق والحرص على إتقان العمل ما لا يعرفه إلا الذين عاشروه وخبروه عن قرب، وتغلغلوا فى صميم نفسه وفى سويداء قلبه مثلما كان من كاتب هذه السطور، ومثل من ذلك أنْ كان واحدًا من أعضاء لجنة مناقشتى فى الدكتوراه، لقد حرص وأصرّ على أن يتحفنى بنتائج دراسته للرسالة، جذاذات مكتوبة بخطه الجميل المنظم، وأسلوبه الرشيق، وأفكاره الهادية المرشدة السديدة.

ويشهد الله أنّ ما كسبت من الجلوس فى الدرس بيْن يديه لا يقل، بل قد يفوق ما أخذته عنه أخذًا مباشرًا فى جلسات خاصة، كان يؤثرنى فيها بكل طيب فى المادة والمعنى، وما يزال ولن يزال بإذن الله يوالينى من التوجيه الرفيق، والرأى السديد.

إن شوقى ضيف ذخيرة من علم وخلق وودّ وصدق، ودأب على العلم آتاه الله قدرة عليه قل نظيرها فى من نعرف فى جيلنا هذا، وهو جدير بكل تكريم وتقدير وعرفان بالجميل.

أطال الله بقاءه وأقر عينيه بعاصم ورندة، وأضفى على أسرته الكريمة وقرينته الفضلى أم عاصم كل خير وعافية وراحة بال.

* * *

أما شوقى ضيف العالم الأديب المحقق، فإن ما أخرجه للدارسين والمدرسين وعشّاق الأدب العربى، واللغة العربية، هو الذى يدل على مكانه الرفيع بين من كتب وألف، وحقق ونشر، وحسبه أنه فى هذا العصر ثانى اثنيْن وضعا فى الفكر العربى، والأدب العربى ما يصح أن يسمى «موسوعات»: أولها أستاذنا ووالدنا، أحمد أمين تغمده الله برحمته ورضوانه، فإنه قد جمع فأوعى فى «فجر الإسلام» و «ضحى الإسلام» و «وظهر الإسلام»، وعرض الفكر العربى والإسلامى ذلك العرض الذى هو أشبه مما يعرف بالسهل المتنع، لأمور دقيقة عميقة تنوء بها العصبة أولو القوة.

والثانى هو الأستاذ الدكتو شوقى ضيف، الذى وضع للأدب العربى وتاريخه موسوعته الجهيرة فى تاريخ الأدب العربى بعصوره المتتابعة، بدءًا بالعصر الجاهلى وانتهاء بالعصر الحديث، عمل لم ينهض به من قبله أحد، فى مثل هذا الاستيعاب والعرض المبسوط القريب المنال.

أما آثاره فى النحو وإصلاحه فهى مذكورة مشهورة، ولقد بدأها فيها أعلم بنشر كتاب «الرد على النحاة» لابن مضاء القرطبى، والمقدمة التى افتتح بها نصه المحقق على أحسن وجه درس قيم، لذلك المذهب الذى مازال دارسو النحو والمحاولون تيسيره، يتزودون منه بزاد قيم.

وكتبه فى المقاهب النحوية، وفى تجديد النحو تشهد له بالغيرة على لساننا العربى، وباجتهاده فى إقالة عثرات النحاة، وتسديد مسار هذا العلم الجليل.

وبعد فإن حديثى عن شوقى ضيف، يزيدنى ولوعًا بسيرته الكريمة، ويلذّ لى أن أستعيد ما بيننا من مودة ومحبة، وما أحمله له من إكبار وتقدير وإجلال، وما أشعر بهه من فخر واعتزاز، بتلمذتى له وبالأخوة الخالصة الصادقة النزيهة التى تجمع بينه وبين كل من سعد به مثلما سعدت.

رعاه الله، وأطال بقاءه، حتى يظل علمًا يهتدى به، ويستضاء بعلمه وخلقه وكريم سجاياه.

ا. د. أحمد عبدالستار الجوارى
أستاذ فى قسم اللغة العربية
كلية الآداب - جامعة بغداد

رحلة نحوية
مع أستاذي الكبير شوقي ضيف

د. مازن المبارك

دأب الدكتور شوقي ضيف في هدوء العالم وتواضعه على إخراج كتبه الأدبية عن الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي، والفن ومذاهبه في النثر العربي، وسلسلته الذهبية في تاريخ الأدب العربي التي أحاطت بعصوره المختلفة، فكان لهذه السلسلة من الشهرة والانتشار، ما لم يكن لغيرها من كتب تاريخ الأدب العربي في العصر الحديث.

ولم يشغله التأليف والبحث في الأدب وتاريخه عن التأليف في البلاغة وتاريخها ولا عن البحث والتحقيق في النحو العربي، فقد حقق في عام ١٩٤٧ كتاب «الردّ على النحاة» لابن مضاء القرطبي (ت٥٩٢ هـ) وقدّم له بدراسة مسهبة بيّن فيها أغراضه، وساق أمثلة نحوية كثيرة طبّق فيها عمليًا ما دعا إليه ابن مضاء.

ولم يُخفِ الدكتور ضيف حماسته لأفكار ابن مضاء، ورغبته في «تجديد النحو» الذي أرهق الناس، وكلّفهم من أمرهم عسرًا بالتزام فكرة العامل وإلحاحهم عليها، واتخاذها قاعدة أصيلة في تعليل الأثر النحوي في الكلام، وما جرّه ذلك كله من تعقيد على موضوعات النحو وتصنيفها.

وقد تتلمذت على الدكتور شوقي ضيف، حين درست كتابه هذا، وألقيت عنه محاضرة على طلاب السنة الثالثة من قسم اللغة العربية بجامعة دمشق - وكنت واحدًا منهم - بتكليف من أستاذي سعيد الأفغاني.

وأوفدت إلى مصر لمتابعة الدراسات العليا، وكان الدكتور ضيف واحدًا من الأساتذة المحاضرين على طلاب الدراسات العليا، بجامعة القاهرة، ثم وضعت تحت إشرافه للتحضير لدرجة الماجستير، فعملت معه سنوات، أخرجت فيها كتاب «الإيضاح في علل النحو»

للزجّاجى (- ٣٣٧ هـ) مع دراسة عن الكتاب وصاحبه، وما يتصل بالعلة النحوية وتطوّرها[١].

وتفضل أستاذى الدكتور ضيف، فكتب مقدّمة الإيضاح الذى صدر فى القاهرة عام ١٩٥٩، وعاد فيها مرة أخرى إلى نقد مسالك النحويين فى التعليل، ورأى جمهور العلل ضربًا من الفلسفة غير العملية، وليس وراءها أىّ طائل نحوىّ، ولكنه على إيمانه بأن النحو ينبغى أن ييسر على الناشئة، وأن تخرج منه العلل المعقّدة، كان يرى أن الواجب على المتخصصين أن يعنوا بدراسة النحو فى صورته القديمة ويحيوا آثاره، ليتبيّنوا تطوّره وما شفع به هذا التطور من جهود عقلية خصبة، وليستطيعوا الاضطلاع بما يريدون من تيسير الحو على علم وبصيرة.

واستمرت رحلتى مع أستاذى الدكتور ضيف حين أشرف علىّ وأنا أعدّ رسالتى لنيل درجة الدكتوراه عن الرمانى النحوى فى ضوء شرحه لكتااسيبويه[٢].

ولقد أفدت فى تلك السنوات المباركة من أدب الدكتور ضيف وخلقه، وعلمه أيَّما إفادة، إذ كنت كثير التردد عليه، شديد الصلة به، السه فى بيته، وأرافقه فى الطريق، وأحضر مناقشاته لزملائى الكثيرين الذين كانوا يترددون عليه لعرض أبحاثهم ورسائلهم، وكان يشـركنى فى الحديث والمناقشة، ويضفى علىّ من رعايته وحبّه مالا أنساه.

وإن من حقّه علىّ اليوم أن أذكر ما زادنى حبًّا له وإعجابًا بخلقه، جئته مرة على استحياءٍ مستأذنًا أن يسمح لى بزيارة بعض أعلام النحو واللغة فى مصر... وكم كنت خائفًا أن يثور، أو أن يفسّر استئذانى على غير ما أردت، فإذا هو يبتسم ويقول: يا مازن اذهب إلى من شئت، وبلّغه تحيتى، وقل له: شوقى أرسلنى إليك لأفيد من علمك، وإن شئت أعطيتك بعض بطاقاتى لتقدمها إلى من تريد منهم.

وبذلك فتح لى أبوابًا، لم أكن لأصل إليها، فكانت لى جلسات مع ثلاثة من أعلام النحو واللغة رحمهم الله، وهم الأستاذ إبراهيم مصطفى صاحب «إحياء النحو» والأستاذ الشيخ محمد على النجار عضو مجمع اللغة العربية، وشقيقه الدكتور عبد الحليم النجار الذى كان يستقبلنى فى جلسة أسبوعية، لم تنقطع إلا يوم غادرت القاهرة. وكنت أعود ألى مجلس أستاذى الدكتور ضيف وأناقشه فيما سمعت من أولئك العلماء، فيصحح لى الفهم بكثير من السعادة والسرور. وعدت إلى دمشق عام ١٩٦٠، وانقطعت الأسباب المادية بينى وبين أستاذى، وبقيت أسباب روحية تذكرنى به وتشدنى إليه. وعدت إليه فى كتابه عن «المدارس النحوية» الذى صدر عام

---

(١) أصدرت ذلك فى ثلاثة كتب، أحدها: الإيضاح فى علل النحو، وثانيها: الزجاجى حياته وآثاره ومذهبه، وثالثها: النحو العربى (بحث فى العلة النحوية وتطورها).

(٢) صدرت طبعته الأولى عن جامعة دمشق عام ١٩٦٠.

١٩٦٨ ثم عدت إليه ثانية فى كتابه «تجديد النحو»، الذى صدر عام ١٩٨٢ أما «المدارس النحوية» فبحث جامع فى المذاهب النحوية يذكّرنا بدراسات الدكتور ضيف فى تاريخ الأدب، وما تتصف به من شمول فى التأريخ، وهدوء فى العرض، ووضوح فى الفكرة واستقلال فى الرأى.

يؤرخ الدكتور ضيف فى كتابه مسيرة النحو منذ بداياته الأولى إلى قيام مدارسه... يتناولها واحدة بعد الأخرى، ناشرًا تاريخها مترجمًا لأبرز أعلامها، منتهيًا فى القرن التاسع للهجرة بالجلاسيوطى (ت - ٩١١هـ).

ولعل أبرز ما يتصف به كتاب «المدارس النحوية» - على كثرة فوائده - أنه كتاب جامع يحيط من تاريخ النحو، ونشأة مدارسه بما لا يحيط به كتاب آخر من كتب تاريخ النحو ومدارسه، ويعرّف كثيرًا من أئمة النحاة، وأنه هادىء الأسلوب، فلا تبجح ولا ادّعاء، ولا ثورة ولا عنف، وأن آراء صاحبه واضحة صريحة وأبرز تلك الآراء:

١ - يرجع السبب فى وضع النحو إلى عوامل دينية وقومية عربية واجتماعية وعقلية، فأما الدينية ففى الحرص الشديد على أداء نصوص الذكر الحكيم أداء فصيحًا سليمًا، وأما القومية العربية ففى اعتزاز العرب بلغتهم وخشيتهم عليها من الفساد، وأما الاجتماعية ففى حاجة الشعوب المستعربة إلى من يرسم لها أوضاع العربية فى إعرابها، وتصرفها حتى تتمثلها تمثلاً سليمًا مستقيمًا وتتقن النطق بها نطقًا على الوجه الصحيح، وأما العقلية ففى رقىّ العقل العربى ونموّ طاقته الذهنية نموًّا أعدّه للنهوض برصد الظواهر اللغوية، وتسجيل الرسوم النحوية تسجيلاً تطّرد فيه القواعد، وتنتظم الأقيسة انتظامًا هيَّأ لنشوء النحو ووضع قوانينه الجامعة.

٢ - إن مبادىء النحو وأولياته تعود إلى جيل ابن أبى إسحاق الحضرمى (ت - ١١٧هـ) لا إلى جيل أبى الأسود الدؤلى (ت٦٩هـ).

٣ - إن النحو وأصوله وقواعده الأساسية تكوّن نهائيًا على يد سيبويه (ت ١٨٠ هـ)، وأستاذه الخليل (ت ١٧٠ هـ)، وكأنهما لم يتركا للأجيال التالية سوى خلافات فرعية تتسع وتضيق بحسب المدارس وبحسب النحاة.

٤ - إن النشاط النحوى فى الكوفة لم يبدأ على يد الرؤاسى (- ١٨٧ هـ).

٥ - معاذ الهراء (ت١٨٧هـ) لم يضع علم الصرف.

٦ - المازنى (ت٢٤٩هـ) هو الذى فصل علم التصريف عن النحو، وصنّف فيه مصنّفات قيمة، نظم فيها قواعده ومسائله، وجعله علمًا مستقلاً بأبنيته، وأقيسته وتمارينه، وهو الذى فتح الباب فيه على التمارين غير العملية.

٧ - الخليل وسيبويه فتحا باب التمارين غير العملية فى النحو.

٨ - إن كتاب سيبويه سجلٌ لأصول النحو وقواعده ولظواهر التعبير العربى التى أتقنها سيبويه فقهًا وعلمًا وتحليلاً. وجمهور ما يصوّره سيبويه فى كتابه من أصول النحو والتصريف وقواعدهما إنما هو من صنع تاذه الخليل، ولا ننكر ما لسيبويه فى العلمين من إكمال وتتميم.

وكتاب سيبويه لا يعلّم العربية وقواعدها فحسب، بل يعلّم أيضًا أساليبها ودقائقها التعبيرية.

وفيه اتساع فى التعليل وكثرة فى القياس لا تعلّم النحو والصرف فحسب بل تعلّم معهما العقل.

٩ - إن الخليل بن أحمد (ت١٧٠هـ) هو المؤسس الحقيقى لمدرسة البصرة خاصة ولعلم النحو عامة، وإليه تعود نظرية العامل وما يتصل بها من سماع وتعليل وقياس، وهو ذو عقل ثرى أوتى دقة فى الاستنباط تذهل كلّ من يقف على وضعه لعروض الشعر، ورفعه لصرح النحو، ورسمه المنهج الذى أُلّف عليه «معجم العين»، واختراعه لعلامات الضبط (الفتحة والضمة والكسرة) التى لا نزال نستعملها، وفضله فى وضع قوانين الإعلال والقلب، وامتيازه بحسٍّ لغوى دقيق مكّنه من فقه لغة العرب وأسرارها ودقائق عباراتها.

١٠ - إن المدرسة البصرية هى التى وضعت أصول النحو العربى وقواعده، وأرست بنيانه الذى مازال عامرًا إلى اليوم، وذلك بفضل ما يتصف به العقل البصرى من دقّة وعمق واستعداد، لتسجيل الظواهر النحوية ووضع قواعدها، مما لم يتح مثله للعقل الكوفى.

١١ - المبرد (ت ٢٨٥هـ) آخر النابهين من نحاة المدرسة البصرية، والسيرافى (ت ٣٦٨هـ) خاتمة نحاتها المُهمِّين، بل به تنتهى مدرسة البصرة، وهو نحوى يتوسّع فى التعليل توسعًا أسعفه فيه عقله الجدلى الخصب.

١٢ - إن أبا عمرو بن العلاء (ت ١٥٤هـ) راوية ثقة كثير السماع، وهو أقرب إلى أن يكون من اللغويين والقرّاء منه إلى أن يكون من النحويين.

١٣ - أبو الحسن الأخفش (ت٢١٥هـ) أكبر أئمة النحو البصرى بعد سيبويه، وهو الذى فتح باب الخلاف عليه، كما فتح الباب للّغات الشاذّة والقراءات الشاذّة، يدافع عنها ويحتجّ لها، وهو الملهم الحقيقى للكسائى (ت ١٨٩هـ) وغيره من أعلام الكوفيين، وكانت بعض آرائه أسسًا بنيت عليها فيما بعد مدرسة الكوفة، ثم المدارس المتأخرة المختلفة، فقد كان حادّ الذكاء ثاقب

الذهن، فخالف أستاذه سيبويه فى كثير من المسائل، وحمل ذلك عنه الكوفيون، ومضوْا يتسعون فيه، فهو بحقّ أستاذ المدرسة الكوفية.

١٤ - إمام الكوفيين بحق هو الفراء (- ٢٠٧ هـ)، وهو أول من توسع فى تخطئة بعض العرب، وعنف فى إنكار القراءت الشاذة. وهو الذى أعطى النحو الكوفى صيغته النهائية، ولولاه لما استقام نحو الكوفة، ولا وضع منهاجه، ولا صحّت حدوده، ولا فصّلت مصطلحاته. والفراء هو الملهم الحقيقىلمن جاء بعده من البصريين الحمل على بعض القراءات الشاذة، وهو الإمام الحقيقى لمدرسة الكوفة، وإن كان الكسائى قد سبقه فلم تكن له دقة عقله وعمق نظرته وحدة ذهنه.

١٥ - الكسائى والفراء ستحدثا المدرسة الكوفية المتميزة باتساع الرواية، وبسط القياس وقبضسه،ووضع بعض المصطلحات. وبهما يبدأ النحو الكوفى، لأنهما هما اللذان رسما صورته، ووضعا أسسه وأصوله، وأمدّاه بحذقهما وفطنتهما لتكون له خواصه التى استقل بها عن النحو البصرى.

١٦ - ليس صحيحًا ما زعمه «ڤايل» من أن نحو الكوفة لم تكن له مدرسة خاصة.

١٧ - لم يكن دافع الفراء وأمثاله ممّن يردّون بعض القراءات - وهى لا تعدو حروفًا معدودة -. الطعن والتنقّص، إنما كان دافعهم الرغبة الشديدة فى التحرّى والتثبّت.

١٨ - لم يكن ثعلب (- ٢٩١ هـ) نحويًا يستنبط الآراء الجديدة، وإنما كان شارحًا لآراء شيخى الكوفة الكسائى، والفراء.

١٩ - ابن آجرّوم الصنهاجى (- ٧٢٣ هـ) هو آخر من استظهر آراء المدرسة الكوفية فى مصنفاتهم.

٢٠ - تتميز المدرسة الكوفية بثلاثة طوابع كبيرة:

(أ) طابع الاتساع فى الرواية، بحيث تفتح جميع المسالك للأشعار واللغات الشاذة.

(ب) طابع الاتساع فى القياس، بحيث يقاس على الشاذ والنادر دون تقيّد بندرته وشذوذه.

(جـ) طابع المخالفة فى بعض المصطلحات النحوية، وما يتصل بها من العوامل.

وهى مدرسة لا تباين المدرسة البصرية فى الأركان العامة للنحو، التى ظلت إلى اليوم راسخة فى النحو العربى، غير أنها مع اعتمادها لتلك الأركان، استطاعت أن تشق لنفسها مذهبًا جديدًا فى النحو، له طوابعه، وله أسسه ومبادئه.

٢١ - المدرسة البغدادية ذات نهج قويم يقوم على الانتخاب من آراء المدرستين البصرية

والكوفية، ويفتح الباب للاجتهاد والخلوص إلى الآراء المبتكرة.

والمدرسة البغدادية تضم جيلين من النحاة: الجيل الأول غلبت عليه النزعة الكوفية، وهو الذى كان ابن جنى (- ٣٩٢هـ) يعبّر عن نحاته باسم «البغداديين»، ويمثّل هذا الجيل ابن كيسان (- ٢٩٩هـ) وابن شقير (- ٣١٧هـ) وابن الخياط (- ٣٢٠هـ).

وأما الجيل الثانى فغلبت عليه النزعة البصرية، ويمثله الزجّاجى (- ٣٣٧هـ) والفارسى (- ٣٧٧هـ) وابن جنى (- ٣٩٢هـ).

٢٢ - الفارسى وابن جنى بغداديان ينزعان إلى البصرة، وهذه النزعة هى التى سادت منذ النصف الثانى من القرن الرابع الهجرى، وقد كانا من أهم الأسباب فى شيوعها، إذ كانا ينتخبان من المذهبين البصرى والكوفى مع نزوع شديد إلى البصريين، ومع الفسحة وفتح الأبواب على مصاريعها للاجتهاد، ومخالفة البصريين والكوفيين بقدر ما يؤديها النظر وتسعفهما الحجة، وهما أبعد النحاة أثرًا فيمن تلاهما، فقلّما ظهر بعدهما نحوى لم ينضو تحت لوائهما مستظهرًا لمنهجهما، وما أخذا به نفسيهما من الاختيار الحرّ من آراء المدرستين البصرية والكوفية، وكذلك من آرائهما مع محاولة الاجتهاد والنفوذ إلى استنباط آراء جديدة. وإليهما يرجع نسب النحو البغدادى الذى تسلسل فيمن ظهر بعدهما كالزمخشرى (- ٥٣٨هـ)، وأبى البركات الأنبارى (- ٥٧٧هـ) وأبى البقاء العكبرى (- ٦١٦هـ)، وابن يعيش الحلبى (- ٦٤٣هـ) والرضى الاسترابادى (- نحو ٦٨٦هـ).

٢٣ - ابن جنى هو مؤصّل علم التصريف وواضح قوانينه الكلية، وهو الذى عمل على تثبيت قانونى الاشتقاق الأكبر والتضمين.

٢٤ - إن جودى بن عثمان (- ١٩٨هـ)، هو أول نحوى أندلسى بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، وهو أول من أدخل إلى موطنه كتب النحو الكوفى.

٢٥ - لقد اهتمت المدرسة الأندلسية أول أمرها بالنحو الكوفى اقتداء بنحويّها الأول جودى بن عثمان، ثم التفتت إلى النحو البصرى فى أواخر القرن الثالث للهجرة، ولا نصل إلى ابن سيده (- ٤٥٨هـ) حتى نرى الأندلسيين منغمسين فى النحو البغدادى انغماسهم فى النحو الكوفى والبصرى.

٢٦ - أخذت المدرسة الأندلسية منذ القرن الخامس آراء المشارقة من نحاة البصرة والكوفة وبغداد، مع اجتهاد واسع فى الفروع والاستنباطات وكثرة فى التعليلات والاحتجاجات، وكان أئمة تلك المدرسة يأتون فى كل جيل بما لم يسبقوا إليه من الخواطر والآراء.

٢٧ - إن ابن مضاء (- ٥٩٢ هـ)، أراد أن يصوغ النحو صياغة جديدة خالية من نظرية العوامل والمعمولات المذكورة، والمقدّرة، ومن العلل والأقيسة المعقدّة.

٢٨ - إن ابن مالك (- ٦٧٢ هـ)، هو أكبر أئمة النحو الأندلسى على الإطلاق، ثم خلفه كثيرون كان أكبرَهم أبو حيان (- ٧٤٥ هـ). وقد كان ابن مالك أمّة فى الاطلاع على كتب النحاة وآرائهم، وعلى اللغة والشواهد، وكان أمة فى القراءات وروايةة لحديث. وهو أول من استكثر من رواية الحديث فى النحو، وآراؤه مختارة من البصريين والكوفيين والبغداديين والأندلسيين ومما تفرّد به. وكان رائده السماع وقد تجنب القياس على الشاذ.

٢٩ - عبد الرحمن بن هرمز (- ١١٧ هـ) من أقدم علماء العربية بمصر. وأما أول نحوى مصرى بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، فهو ولاد بن محمد التميمى (- ٢٦٣ هـ).

٣٠ - إن المدرسة المصرية كانت فى أول نشأتها شديدة الاقتداء بالمدرسة البصرية، ثم أخذت منذ القرن الرابع الهجرى تمزج بين آراء البصريين والكوفيين ثم البغداديين، وقد بدأ ازدهارها فى العصر الأيوبى، وتكامل فى العصر المملوكى على يد ابن هشام (- ٧٦١ هـ).

٣١ - المدرسة المصرية مزجت المذهبين البصرى والكوفى منذ عصر مبكر.

٣٢ - إن ابن هشام المذكور، صاحب المغنى، امتاز بملكات عقلية نادرة، وإحاطة بآراء النحاة السالفين على اختلاف مدارسهم وأعصارهم وبلدانهم، وقد أوتى قدرة بارعة على المناقشة مع طرافة فى التحليل والاستنباط وجمال فى العرض والأداء.

٣٣ - السيوطى (- ٩١١) كان يختار لنفسه من مذاهب النحويين ما يتجه عنده تعليله، وذلك هو نهج المدرسة المصرية التى كانت تتخير من الآراء النحوية ما تستقيم حججه وبراهينه.

وينتهى كتاب «المدارس النحوية» بذكر السيوطى بعد أن يؤرخ تسعة قرون من تاريخ النحو العربى، ومدارسه، وأعلامه، وبعد أن يستوفى الدكتور شوقى فيه ذكر آرائه المتصلة بأبرز قضايا تاريخ النحو.

فإذا تجاوزنا «المدارس» إلى «تجديد النحو»، فقد تجاوزنا تاريخ النحو إلى النحو نفسه، وطالعتنا الثمرة العملية التى انتهى إليها الدكتور شوقى بعد نصف قرن من الزمن صاحب فيه النحو والنحويين، دراسة وبحثًا وإشرافًا على الرسائل الجامعية ومناقشة لها، وقد تتبع محاولات التيسير قديمها وحديثها، حتى انتهى فى كتابه إلى اقتراح تصنيف جديد للنحو ينسق فيه أبوابه تنسيقًا جديدًا مستفيدًا فى تطبيقه ممّن سبقه من القدماء، والمحدثين، ومضيفًا إليه ما رآه لازمًا لتذليل النحو وتبسيطه، وتمثل قواعده واستكمال نواقصه، أملًا فى أن يكون الكتاب نهجًا

جديدًا فى ميدان النحو التعليمى، والتأليف فيه. وهو كتاب جادّ جدير ببحث مستقل ودراسة مستفيضة.

على أنه أيًا كان الرأى فى محاولة الدكتور شوقى تجديد النحو، وسواء أوافقناه على آرائه التى عرضها فيه كلها أو بعضها أم لم نوافقه، فالذى لا شك فيه أن «تجديد النحو» عنده ثمرة اجتهاد طويل وعمل دؤوب واطلاع واسع، وإن طابعه فيه الصدق فى العمل والإخلاص فى النيّة والعزم فى إنفاذ الرغبة. وقد كان الدكتور شوقى ضيف فى دراساته النحوية كما كان فى مؤلفاته كافّة باحثًا نقّادًا، لا يكتفى بالجمع والعرض أو بالسّرد والوصف، ولكنه يستوعب القديم ليتخذ منه تكأة إلى إبداع الجديد. إن «الجديد» عند الدكتور شوقى ضيف ليس لقيطًا ولا منبتًا، ولكنه وليد جديد شرعى موصول النسب، يجمع الطرافة والتلادة معا.

وبعـــد:

فما عرفت أستاذى الدكتور شوقى ضيف محبًا للمديح، ولكننى عرفته محبًا للوفاء، وإن من بعض الوفاء أن أقول له اليوم: هنيئًا لك هذه الثروة الفكرية الضخمة، التى أودعتها عشرات الكتب التى تفخر بها المكتبة العربية، وغرستها فى عقول أجيال من الطلاب الذين تخرجوا بك، وانتشروا فى أرجاء الوطن العربى وجامعاته، يحيون ما قبسوه منك من خلق وعلم.

وجزاك الله خيرًا كفاء ما ذاع بك من علم، وما عمّ بك من نفع.

ا. د. مازن المبارك
أستاذ النحو العربى
كلية الآداب - جامعة دمشق

إسلاميات شوقى ضيف

د. النعمان القاضى

لم تقتصر مشاركات شوقى ضيف الإسلامية على التصدى للموضوعات الإسلامية الخالصة - تأليفًا وتحقيقًا - كالتفسير والقراءات والمغازى والسير، وإنما سبق تصديه لتلك الموضوعات ولحقها عناية بارزة بالاتجاه بمختلف دراساته العديدة - على تنوعها - اتجاهًا إسلاميًا أصيلًا.

ومن ثم كان لزامًا على من يريد تقييم مشاركات عالمنا الجليل الإسلامية، أن ينظر فى سائر أعماله وهو أمر يبدو صعب المنال، نظرًا لخصوبة إنتاجه وكثرته وتعدده، إذ ظل على مدى أربعين عامًا أو تزيد - ولا يزال أطال الله فى عمره - يهب من نفسه بجد وإخلاص وتفان، حتى أصبح مؤرخ الأدب العربى العتيد، وأستاذ الدراسات الأدبية الذى يجمع على إمامته كل المشتغلين بالثقافة العربية فى جامعاتنا، وفى الجامعات العربية دون منازع، وصارت كتبه ودراساته المرجع المعتمد عند كل من يتصدى لفرع من فروعها بالدراسة والبحث.

وقد ارتبط شوقى ضيف بالاتجاه الإسلامى النقى منذ يفاعته، عندما درس فيها قبل الجامعة فى الأزهر، ودار العلوم، فنهل من المنابع الإسلامية الصافية فضلًا عن نشأته فى بيت علم ودين. وقد وقر فى إدراكه منذ ذلك الوقت أن الإسلام هو البلورة التى تكونت من حولها المعارف المختلفة من تلك العلوم المساعدة، أو الأدوات المعينة من اللغة وعلومها، والأدب وفنونه، والبلاغة والنقد وفروعها.

وفى الجامعة أتيح له أن يقف على تلك المحاولات الجديدة، التى كان يتعاطاها جيل الرواد بمنهج جديد، بإشراف كوكبة من المستشرقين على اختلاف منازعهم وأغراضهم ونواياهم، إلا أن هذا المنهج الجديد الذى كان يؤكد الفصل بين الدرس الأدبى والدين، كما كان يصطنع الشك وسيلة للمعرفة ولتنقية التراث، ويقارن بين الدرس الأدبى كما يجب أن يكون فى الجامعة، والدرس الأدبى فى الأزهر ودار العلوم، لم يكن فى وجدانه وفكره من أن الإسلام هو المنبع الأصيل، الذى يرفد جميع فروع الثقافة العربية مهما اختلفت وتنوعت.

من هذا المنطلق بدأ شوقى ضيف حياته العلمية فى الجامعة، وأخذت أبحاثه تترى ما بين تأريخ للأدب العربى، وتحليل لظواهره، ورصد لتطوره والتجديد فيه، وتأريخ لعلوم العربية من نقد وبلاغة ونحو، فضلاً عن أعماله الإسلامية الخالصة فى التفسير وعلومه.

وقد تصدى شوقى ضيف فى تأريخه للأدب الذى استغرقته سلسلة، لم تتم حلقاتها بعد لهذا المنهج، فدحضه، واستبدل به منهج المحدثين المسلمين فى جرح الرواة وتعديلهم، وصحح بهذا كثيرًا من الشعر الجاهلى الذى أنكره المستشرقون من أمثال مرجيلوث، ونولدكة، وبلاشير، وأضرابهم وتلاميذهم، وتجرد فى كتابه «العصر الجاهلى» لتوثيق أشعار الجاهليين الأعلام شاعرًا شاعرًا، وقصيدة قصيدة، وفقًا لهذا المنهج الإسلامى الذى عاد فبسطه بسطًا مفصلا فى كتابه «البحث الأبى: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره».

وكان قد وجه واحدًا من أبرع تلاميذه، هو الدكتور ناصر الدين الأسد لمعالجة قضية الانتحال فى رسالته للدكتوراه، فانتهى إلى ما انتهى إليه أستاذه فى كتابه النفيس «مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية».

وفى الجزء الثانى من موسوعته فى تاريخ الأدب «العصر الإسلامى» أكد ما سبق له أن قرره فى دراسته المبتكرة عن «التطور والتجديد فى الشعر الأموى» من فساد الفكرة التى أشاعها المستشرقون وتلاميذهم من أن الطبقة التى كونها الشعر فى عصر بنى أمية، تشبه تمام الشبه الطبقة الجاهلية، وإن لم تتحد معها فى خصائصها الفنية تمام الاتحاد، وهى فكرة خبيثة قصد بها إهدار أثر الإسلام فى الشعر، وسلب العرب المسلمين أية قدرة على الإبداع والتطور، ووفقًا لهذه الفكرة فإن العرب استمروا ينظمون شعرهم بعد الفتوح الإسلامية، ونزولهم فى الأوطان والأقاليم الجديدة خارج الجزيرة العربية على شاكلة ما كان ينظمه أسلافهم، حتى أرسل الله لهم الموالى فى العصر العباسى، فطوروا لهم صورة شعرهم، وجددوا فى إطارها وخطوطها وألوانها فنونًا من التجديد!

وقد ناقض شوقى ضيف هذه الفكرة على أسس نظرية جديدة، لا ترى العرب بدعًا بين الأمم والشعوب، ولا تراهم أحجارًا ينقلون من مكان إلى مكان، ومن عصر إلى عصر، ومن طور بداوة إلى طور حضارة دون أن يتأثروا بما يصادفهم من مؤثرات حضارية، وغير حضارية. فقد تبدلت نفسية العربى، لتبدل الحياة من حوله ووقع تحت مؤثرات دينية، وحضارية، لم يكن يعرفها فى جاهليته، وفرق بعيد بين نفسية وثنى، ونفسية مسلم يؤمن بالله واليوم الآخر، ويستشعر السعادة فيما يؤديه من تقوى وعبادة، وفرق بعيد بين عقلية بدوى، يعيش معيشة بسيطة فى الخيام، لا يخضع لسلطان سوى سلطان القبيلة المحدود، وعقلية حضرى يعيش فى مسكن مستقر

البنيان، ويخضع لضرورات الحياة فى الدول والمدن، ويختلف إلى دروس العلماء وحلقاتهم فى المساجد.

وفى «العصر الإسلامى» عاد شوقى ضيف ليرجع بأصول هذا التطور والتجديد الذى لحق بالشعر إلى ظهور الإسلام، الذى كان ثورة فى جميع أقطار الحياة العربية، وبخاصة فى جوانبها الأدبية، إذ كانت معجزته معجزة بيانية تمثلت فى القرآن الكريم الذى تحدى به العرب أهل اللسن والبيان فأعجزهم وبهرهم، وكان قد وجه كاتب هذه السطور إلى معالجة القضية فنهض بذلك فى بحثه للماجستير عن «شعر الفتوح الإسلامية فى صدر الإسلام»، وانتهى إلى نتيجة تكمل ما انتهى إليه أستاذه ويؤكده، وهى أن الشعر العربى قد بدأ رحلة تطوره، والتجديد فيه اعتبارًا من ظهور الإسلام، وأن الإسلام لم يعق الشعر، ولم يصادمه، ولم يتسبب فى إضعافه كما كان شائعًا فى بعض البيئات، بل إن الإسلام أفسح للشعر، وشجع عليه وأذكت فتوحاته جذوته.

وقد أخذ يؤرخ فى «العصر الإسلامى» للحركات السياسية والفكرية والكلامية التى ظهرت فى عصر بنى أمية، من شيعة، وخوارج ومرجئة، ومعتزلة، وجبرية، مؤصلا لها بجميع شعبها وراصدا لأثر الإسلام فيما عبرت به عن مقولاتها شعرًا ونثرًا، فرد حجاج الكميت عن الزيدية فى هاشمياته، إلى التأثر بالقرآن الكريم والفقه الإسلامى، وتجاوز شعراء الفرق إلى غيرهم باحثًا عن أثر الإسلام فى شعرهم حيث أرجع عفة الشعراء العذريين إلى الإسلام، وما أحدثه فى نفوسهم من تقى ورقة والتزام، ومن أطرف دراساته التأصيلية دراسته عن الشاعر ذى الرمة الذى كلف بوصف الطبيعة الصحراوية، فقد عقد له فصلاً فى «التطور والتجديد فى الشعر الأموى» أرجع فيه كثيرًا من خصائصه الفنية إلى التأثر بروح الإسلام، سواء فى مديحه أو هجائه أو وقوفه على الأطلال، عندما يبكى، ويستبكى على آثار المسجد الذى كانت تتخذه القبيلة، وإصراره على ألا يدع فرصة لسهام الصائد، أو كلابه لتصيد حيوانات الصحراء التى أضمر لها الحب والإشفاق نتيجة للإنسانية التى بثها الإسلام فى نفسه، ومن هذا أيضًا قدرة ذى الرمة على الربط بين الصور المتباعدة، وهى قدرة تدل دلالة قاطعة على أنه كان يحس بالكون إحساسًا كليًّا لا مكان له ولا زمان، وما ذلك إلا نتيجة نظرة عميقة فى الكون هيأها له الإسلام، وكذلك أرجع فن النقيضة الذى ظهر على أيدى الفرزدق وجرير والأخطل إلى أغراض الفخر، والهجاء، والمديح القديمة بما حباها به المجتمع الإسلامى الجديد فى الأمصار فى ظل الدولة الجديدة.

وفى أجزاء موسوعته لتأريخ الأدب، التى تناولت العصور الأدبية اللاحقة، سواء فى «العصر العباسى الأول»، أو «العصر العباسى الثانى»، أو «عصر الدول والإمارات» كان حريصًا على أن يجعل النشاط الأدبى انعكاسًا للثقافة الإسلامية، وما كان ينتابها من تأثرات حضارية مختلفة

فارسية فى العصر الأول، وتركية فى العصر الثانى، بل إنه لم يغفل أثر تلك التيارات الفكرية التى امتزجت بالثقافة، فاقترنت بالاحتكام إلى العقل فى العصر العباسى الأول، مما أدى إلى سيادة النزوع الاعتزالى وغلبته على الأدب، بينما انحسر أثره على الأدب بعد غلبة الاتجاه السنى منذ عهد المتوكل فى العصر العباسى الثانى.

وكان إيمان شوقى ضيف بوحدة الثقافة الإسلامية، والأدب العربى عاصمًا لتأريخه من الانحراف إلى شعاب الإقليمية، فجاء أنه أرجع كل ما ظهر فى بيئة الأندلس العربية من نتاج فنى، وأشكال فنية مستحدثة إلى التأثر بنتاج المشارقة كرده الموشحات إلى المسمطات.

وقد ترجم شوقى ضيف للشعراء والكتاب على اختلاف عصورهم، واتجاهاتهم فى موسوعته تلك وفى غيرها من دراساته، وكان منهجه فى الترجمة لهم يقوم على التحرِّى الدقيق لحيواتهم، والاستقراء الفاحص لشعرهم ونثرهم، والاحتكام إلى المصادر الأصيلة دون أن يأبه لما راج عن بعضهم، ووسم به من الزندقة والإلحاد والتنكب عن طريق الإسلام القويم، ونتيجة لهذا المنهج صحح عقيدة أبى العتاهية، ورد زهده إلى أصول إسلامية، ونسب زندقة أبى نواس إلى الظرف، ودحض ما أشيع عن تلمذة أبى العلاء للفكر اليونانى، وأثبت أنه هبة من هبات الفكر العربى، وأن زهده إسلامى تابع فيه الفقهاء المسلمين فى فكرة التعبد، كما أثبت توسطه بين القائلين بالجبر، والاختيار وأنه كان يؤدى الفرائض الدينية، وأنه تابع المعتزلة فى وجوب العدل على الله وتنزيهه عن التجسيم، وأنه كان يؤمن بالملائكة والجن والشياطين، وأن القول بإنكاره النبوات خطأ وأنه مدح الرسول ﷺ، وأنكر على الزنادقة الملحدين، كما آمن بالبعث وبسؤال القبر وبالحساب والعقاب والثواب فى المعاد.

وفى فصل آخر من هذا الكتاب «فصول فى الشعر ونقده»، تحدث عن ابن الفارض ومجاهداته الروحية وانتهى إلى أن تصوفه يستمد من المبادىء الإسلامية، سواء فى ذلك زهده، ومجاهداته الروحية، ونسكه وذكره وتوكله وتوبته، ومحبته، وانمحاؤه فى الله، وعلمه اللدنى، ومن ثم فإن إمعانه فى الزهد لا يتنافى مع تمسكه بالشريعة، وإن رمزيته الصوفية التى يتضمنها تغنيه بالحب الإلهى، إنما هى فى الموضوع وليست فى الكلمات، وإنه – خلافا لمن درسوه – مؤمن بوحدة الشهود، منكر لوحدة الوجود وللحلول، وإنه ينمحى فى الحقيقة المحمدية انمحاءه – فى الله.

وفى فصل آخر من نفس الكتاب عقده للبوصيرى، وللحقيقة المحمدية فى مدائحه النبوية كشف عن أن كرامات المتصوفة جميعًا ليست إلا قطرات من ينبوع الحقيقة المحمدية الأزلية، التى ترسبت فى وجدان المسلمين، نتيجة لكون الرسول ﷺ هو المثل الأعلى للإنسان الكامل فنوره هو المشاهد فى كل نور، وهو النور السارى فى كل الوجود، إذ علمه لدنى ومعجزته

القرآن، وخلقه مجاهدة النفس عن هواها، وهكذا فالروح المحمدى أصل الوجود.

وفى الكتاب ذاته خصص فصلا لشوقى ومكانته فى الشعر الحديث - فضلاً عن كتاب آخر وسمه «بشوقى شاعر العصر الحديث» اهتم فيه بإسلامياته وخص منها مدائحه النبوية بالذكر، فوقف عند معارضته لبردة البوصيرى وإبداعه فيها، الأمر الذى دعا الشيخ سليم البشرى شيخ الجامع الأزهر آنذاك، ليكتب لها شرحًا بنفسه، وفى تلك القصيدة دافع شوقى عن الإسلام دفاعًا مجيدًا، ناقض فيه ما يردده أعداؤه من أنه انتشر بحد السيف، إذ إنه فتح بالسيف بعد القلم، وبعد أن أعياه انحسار الشر سلميًا، وكيف أن شوقيًا ظل يتغنى بهذا اللحن الدينى طوال حياته على نحو ما يلقانا فى قصائده، التى يحيى بها ذكرى رسول الله ﷺ من مثل همزيته المشهورة، وأنه عبر فى غير قصيدة عن الأخوة الصادقة بين العرب جميعًا مسلمين ومسيحيين، وأشاد بالمسيح مرارًا وبرأه وتعاليمه من الأمم المسيحية المستعمرة ومظالمها فى الشعوب، مصورًا ذلك فى قصائد تهز القلوب.

وفى كتابه «دراسات فى الشعر العربى المعاصر» الذى تناول فيه عددًا وفيرًا من شعراء وطننا العربى الإسلامى، أفرد فصلاً للشاعر الإسلامى أحمد محرم وإلياذته الإسلامية أو ما عرف «بديوان مجد الإسلام»، قرر فيه أن السبب فى عدم وجود ملاحم عربية شبيهة بالإلياذة والأوديسا، المنسوبتين لهوميروس، لا يرجع إلى أن العرب لم تكن فى تاريخهم حروب هائلة مع الفرس كذى قار، ومع أنفسهم كالبسوس، فضلاً عن حروبهم الإسلامية فى الشرق والغرب، وكان لهم فيها أبطال لا يقلون شأوًا عن أخيل، وهكتور فتكا وشجاعة، وإنما هو الشاعر العربى الذى لم يتعد غالبًا حدود نفسه، ولم يشأ أن ينظم سوى أغنياته التى يعبر فيها عن لحظة له هنيئة، وأخرى حزينة، على الرغم من أن شعراء من أمثال ابن عبد ربه الذى نظم فى حروب عبد الرحمن الناصر، ولسان الدين بن الخطيب الذى نظم التاريخ حتى عصره شعرًا، فضلاً عن نظم سيرة الرسول ﷺ وقصتَىْ إسرائه ومعراجه شعرًا، فإن هذا النظم إنما يدور فى إطار المتون، إذ تحصى فيه المعلومات التاريخية إحصاء، وتنظم الحوادث فى أسلاك من الشعر دون أية إضافة لروعة الخيال، أو تمثيل صحيح لحقائق التاريخ.

وهكذا فإن العربية لم تعرف الشعر القصصى بمعناه الغربى، وإنما عرفت ضروبًا من نظم التاريخ، تشبه أن تكون متونًا للحفظ والتسميع إلى أن اتصلنا بأوربا وآدابها فى القرن الماضى واطلع شعراؤنا على الملاحم الكبيرة عند القوم، ونقل سليمان البستانى إلياذة هوميروس إلى العربية شعرًا فرأى شعراؤنا تحت أعينهم هذا اللون من الشعر القصصى، وما زال شعراؤنا يتطلعون إلى مجاراة هذا العمل، ومحاكاته حتى نهض أحمد محرم يحقق لهم الأمل المنشود، فاختار حروب الرسول ﷺ موضوعًا لإلياذته الإسلامية.

بهذا العرض الدقيق قدم أستاذنا الجليل لإلياذة محرم الإسلامية إلا أن فرحه بهذا الإنجاز لم يلبس صوت محرم عنده بأصوات أصحاب الملاحم، فقرر بعد عرض الإلياذة، وتوضيح سماتها وخصائصها، أن شاعرنا الإسلامى لا يكتب ملحمة وإنما يكتب أو ينظم سيرة الرسول ﷺ، وفرق بين نظم السير، والشعر القصصى فالأول عمل آلى، يقرأ الشاعر فيه التاريخ ويحوله شعرًا أو نظمًا، وهو لا يعالج حربًا ولا ملحمة بعينها، وإنما يتناول مجموعة كبيرة من حروبه يعرضها عرضًا تاريخيًّا صادقًا، فيكون تاريخًا ولا يكون شعرًا، فإلياذة محرم إذن ليست سوى قصائد جمع بعضها إلى بعض، وتسميتها بالإلياذة لن تغير من مدلولها الحقيقى، فهو اسم لا يطابق مسماه، لا فى الشكل، ولا فى المضمون، وهى فى النهاية، ليست كما يظن حدثًا جديدًا فى أدبنا بل هى عمل مسبوق!

ويطول بنا الحديث لو تتبعنا الجوانب الإسلامية فى أعمال شوقى ضيف الأدبية المختلفة سواء كانت فى العصور القديمة أو فى العصر الحديث، فهو معنى بها فى تاريخه للأدب، وفى دراساته لظواهره، وفنونه، وأعلامه عناية منهج واتجاه.

* * *

وقد مكث شوقى ضيف يدرس القرآن الكريم والحديث النبوى الشريف، لطلاب قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب بجامعة القاهرة بضع سنين، عنى فيها باتجاهات التفسير المتعددة على مر التاريخ، من تفسير مأثور أو أثرى يقوم على المأثورات المروية، إلى تفسير عقلى يتجه اتجاها اعتزاليا، أو شيعيا، أو صوفيا، أو فقهيًّا تشريعيا، أو لغويا نحويا، أو بلاغيا بيانيا، أو علميا يعنى بتفسير ظواهر الكون.

وفى تلمسه للتفسير الحق كان يستعرض لتلاميذه تلك الاتجاهات على اختلافها راصدًا ما يعتورها من نقائص، فالتفسير المأثور أقحم عليه كثير من الإسرائيليات، التى تتصل بالحديث عن بدء الخليقة، وعن قصص بعض الأنبياء من مثل مقدار سفينة نوح، ونوع الخشب المصنوعة منه، وأسماء الطيور، التى أحياها الله لإبراهيم الخليل، والجزء الذى ضرب به القتيل من بقرة بنى إسرائيل وأسماء أصحاب الكهف، وعدتهم وأحوالهم إلى غير ذلك مما ينبغى التحرز منه وتنحيته عن تفسير الكتاب العزيز.

أما ألوان التفسير الأخرى كتفسير المعتزلة والشيعة والصوفية، فإن أصحابه يعمدون إلى الاتساع فى تأويل الآيات، حتى ليعدل به أحيانًا إلى دلالات إشارية لا تحتملها الألفاظ ولا يؤديها ظاهرها الصحيح، إذ يصرفون ألفاظ القرآن عن معانيها الظاهرة، إلى معان بعيدة تتطابق مع آرائهم ومعتقداتهم، وهم قد يفسرون القرآن بمعان صحيحة، غير أن القرآن الكريم

لا يتضمنها، وقد ينزلقون فيحملون بعض الآيات على ما يؤمنون به من حكم العقل على النقل عند المعتزلة مثلاً، وتقرير حقوق لآل البيت فى الخلافة كما يفعل الشيعة، والقول بوحدة الوجود أو وحدة الشهود، والفناء فى حقيقة الله كما يصنع المتصوفة، والاستدلال لما يدينون بـه من الأحكام والقواعد الشرعية كما يفعل الفقهاء، والاستشهاد على قواعدهم النحوية والصرفية والبيانية إن كانوا من النحاة أو اللغويين أو البلاغيين.

وقد انتهى التفسير أخيرًا إلى الخوض فى المباحث العلمية والمكتشفات الحديثة، واتخاذ القرآن الكريم ذريعة لإثبات نظريات، علمية فى الطبيعة والعلوم الكونية والفلكية، وهكذا أصبح التفسير ليس إلا لونًا من ألوان الإسقاط يقوم به المفسر على آيات الكتاب الحكيم حسب اتجاهه وتخصصه واهتماماته، مع أن الذكر الحكيم لم ينزل لبيان قواعد العلوم ولا لتفسير ظواهر الكون، وما ذكر فيه من خلق السموات والأرض والجبال والأفلاك والكواكب وغيرها إنما يراد به بيان قدرة الله وحكمته، وأن للوجود خالقًا أعلى يدبره وينظم قوانينه.

ولا ريب فى أن القرآن الكريم يدعو أتباعه دعوة عامة إلى العلم والتعلم للعلوم الرياضية والطبيعية والكونية، ولكن - كما يقرر شوقى ضيف - هذا شيء، والتحول بالقرآن إلى كتاب تستنبط منه النظريات العلمية شيء آخر، لا يتصل برسالته، ولا بدعـوته إنـه دين لهدايـة البشرية، يزخر بما لا يحصى من قيم روحية واجتماعية وإنسانية، بل هو دستور شامل لهداية البشرية وسعادتها فى الدنيا والآخرة، وحسب المفسر أن يعنى ببيان ما فيه من هذه القيم ومن أصول الدين الحنيف، وتعاليمه التى أضاءت المشارق والمغارب.

وبهذا الفهم لطبيعة القرآن ووظيفته، ووظيفة التفسير، يدفع شوقى ضيف كل هذه الاتجاهات القاصرة عن الوفاء بمهمة التفسير الحقة، ولا يجد اتجاهًا تفسيريًا قمينًـا بهذا سـوى تفسير القرآن بالقرآن، وتأصيلاً لاتجاهه هذا يحدثنا فى مقدمته لكتابه «سورة الرحمن وسور قصار» عن منهج ابن تيمية فى التفسير، الذى عرضه فى مقدمته النفيسة عن أصول التفسير، وفيها حمل ابن تيمية على الإسرائيليات المدسوسة عن التفسير موافقًا فى ذلك أستاذه الإمام أحمد بن حنبل الذى قال بسبب من ذلك: ثلاثة لا أصل لها التفسير، والملاحم، والمغازى، وقد حمل ابن تيمية على تلك الاتجاهات التفسيرية المنحرفة عن الجادة، وخلص إلى أن خير طرق التفسير هى تفسير القرآن بالقرآن إذ أن ما أجمل فى موضع جاء مفصلاً فى موضع آخر، وما ذكر موجزًا فى آية جاء مفصلاً فى آيةأخرى، وإن لم يف القرآن الكريم أحيانًا بالمراد، رجع المفسر إلى الحديث النبوى، فإن الرسول ﷺ، فسر آيات القرآن الكريم كما يشهد لذلك قوله تعالى شأنـه: ﴿وأنزلنا إليكَ الذِّكر لِتبينَ للنَّاسِ ما نُزِّل إليهم﴾. ويضم المفسر إلى ذلك أقوال الصحابة الذين رافقوا الرسول ﷺ، وفهموا عنه التنزيل، وكذلك أقوال التابعين الين خالطوهم ووقفوا

منهم على معانى القرآن الكريم، ولا يقتصر ابن تيمية على ذلك وإنما يفتح الأبواب أمام المفسر، ليجتهد ويستنبط، ولكن بعد يكون قد استوفى العدة لذلك باستيعابه للذكر الحكيم، وآياته ومعانيه المتقابلة، ولأقوال الرسول والصحابة والتابعين فيه، وبعد أن يتقن العربية، ويتعمق علوم الشريعة، وبعد علمه الدقيق بدلالات القرآن وتذوقه لخصائصه البيانية الرائعة، وقد طبق ابن تيمية منهجه هذا على بعض سور القرآن الكريم، وهى سورة النور وبعض قصار السور من جزء عم، كما خص سورتى المعوذتين برسالة مستقلة، وأفرد كتابًا لسورة التوحيد أو الإخلاص.

ويتحول تفسير كل آية من آيات هذه السور عند ابن تيمية إلى بحث فى مضمونها من خلال القرآن كله وهكذا، وقد تبعه فى منهجه تلميذه ابن قيم الجوزية فى كتابه «التبيان فى أقسام القرآن» وفى تفسيره للمعوذتين، حتى إذا جاء العصر الحديث اقتفى أثرهما، الإمام محمد عبده، فحاول على هدى قراءاته لهما أن يعرض لنا تفسيرًا دقيقًا بديعًا لجزء عم، خلصه من كل الشوائب العقائدية والإسرائيليات، ورفض فيه البدع والخرافات، واهتم بفهم معانى القرآن وما دعا إليه من الارتقاء بالروح عن طريق التهذيب الخلقى القويم، والنهوض بالمجتمع عن طريق توثيق التعاون، والتكافل بين الأفراد مع تقديم كافة الأسباب التى تحقق الكمال الفكرى والروحى، والاجتماعى الذى يطمح إليه الإنسان الحق.

هذه مصادر شوقى ضيف فى منهجه التفسيرى.ولسنا نعلم - فيما نعلم - أحدًا من المفسرين ودارسى علوم القرآن فى عصرنا الحديث، احتذى الشيخ الإمام فى منهجه التفسيرى سوى رجلين أتيح لهما ما اشترطه ابن تيمية من عدة المفسر، وهما المغفور له الشيخ العلامة الدكتور محمد عبد الله دراز، كما يبدو ذلك من دراساته العديدة عن القرآن الكريم، ككتابه «مدخل إلى القرآن الكريم» وبخاصة كتابه «النبأ العظيم» الذى حاول فيه محاولة مبتكرةفى دعم سياق السورة فى القرآن، وخص محاولته تلك بسورة البقرة، أما الرجل الثانى فهو شوقى ضيف الذى ضمن تطبيقه لمنهجه التفسيرى فى محاولته البارعة لتفسير سورة الرحمن وسور قصار.

وقد بدأت قصة هذه المحاولة عندما دعته صحيفة الأهرام فى عام ١٩٧٠، إلى المشاركة فى الاحتفال بشهر رمضان المبارك لعام ١٣٨٩هـ ببعض أحاديث دينية فرأى أن تكون مشاركته بعرض تفسير لبعض قصار السور، يتناول من خلال آياتها مضمون تلك الآيات فى سائر أى الذكر الحكيم، فنشر له عرض لسور الفاتحة والتوحيد والعصر، وقد وقع هذا العرض موقع استحسان من كثير من القراء، الذين كتبوا إليه بأن يمضى فى عرض سور أخرى، وتفسيرها على نفس المنهج، واستحثه نفر من تلاميذه، وأصدقائه أن يعرض لسورة النعم الدنيوية، والأخروية بخاصة، وهى سورة الرحمن.

وقد نهض بهذا العمل وأضاف إليه تفسيره لسور الفاتحة، والتوحيد، والعصر، التى نشرت بالأهرام، وزاد عليها تفسيره لسور الملك والأعلى والتكوير، والماعون والفلق، وهكذا جمع تسع سور، تتضمن فى طياتها أصول العقيدة الإسلامية ومبادىء الإسلام الخلقية، والاجتماعية بسطها جميعًا من خلال آيات الذكر الحكيم كله.

فهو يعمد إلى الآية، فيتخذ منها محورًا يهديه إلى مضمونها العام فى سائر القرآن، ومن ثم فإننا لا نبعد إذا قلنا إن تفسيره لسورة الرحمن ولتلك السور القصار، يغنى عن تفسيره لبقية القرآن الكريم إذ استطاع - بهذا المنهج الموضوعى - أن يعرض من خلالها لقضايا عديدة كتوحيد الله، وتعظيمه، وتنزيهه، وجلاله، ورحمته، وآلائه فى الدنيا والآخرة، ولرسالات الله ولرسله وملائكته وكتبه، وللجن والشياطين، ولما هية الحياة الدنيا والحياة الآخرة، وللثواب والعقاب، كما عرض لقضايا التعذيب الروحى والخلقى، وللعلاقات الاجتماعية المختلفة، ولتحرير الإنسان من الهوى والخرافة، والآثام، ولاستغلال الإنسان لعقله وكشفه لأسرار الكون وقوانينه، وإيقاظ مشاعره ووجدانه والسمو به إلى الكمال الإنسانى المنشود، ويضيق بنا المقام عن التمثيل لذلك العمل العظيم.

* * *

وكأثر من آثار اهتمامه بالتفسير، وعلوم القرآن تطرقت جهود شوقى ضيف الإسلامية إلى علم القراءات، ذلك العلم الدقيق الذى يحكم تلاوة القرآن وترتيله وتفسيره وتأويله، والعمل بأحكامه، ومعلوم أن رسول الله ﷺ، كان يتلو آيات الكتاب الحكيم على صحابته فغ نزولها ويقوم بتفسيرها لهم ثم يقومون بعد فهمها بحفظها وتلاوتها، فى الصلوات ومختلف العبادات، وقد يكتبها بعضهم، فكان منهم - رضوان الله عليهم - من حفظ القرآن كله، ومن حفظ أكثره، ومنهم من حفظ بعضه، ومعلوم أيضًا أنه صلوات الله عليه، كان يتلوه باللهجات المختلفة للقبائل تيسيرًا عليهم وتخفيفًا، ونتيجة لذلك كانت قراءة الصحابة للقرآن، تختلف من قبيلة لأخرى حتى أنكر عمر ذلك على بعضهم، فقال ﷺ «إن هذا القرآن أنزل على سبعة أحرف فاقرءوا ما تيسر منه». وهو لا يريد بالسبعة عددًا معينًا، إنما يريد كثرة الحروف واللهجات التى نزل بها تسهيلاً على العرب أن ينطقوا من كلماته بلهجاتهم، مالا يمكنهم أن ينطقوه بلغة قريش ولهجتها الخاصة.

ولما انتقل رسول الله ﷺ إلى الرفيق الأعلى، واستمر القتل فى حرب الردة بالقراء، وافق أبو بكر على اقتراح عمر - رضى الله عنهما - بكتابة القرآن فى مصحف واحد، فجمع الحفظة المتقن، برئاسة زيد بن ثابت وأحضروا كل من كتبوه بين يدى الرسول ﷺ وبإملائه، وأمر أبو بكر زيدًا بأن يكتب القرآن كله على الترتيب الذى تلقاه هو ومن معه عن الرسول بنفس

الألفاظ والحروف، والصورة التى تدارس فيها الرسول القرآن مع جبريل بعد تمامه فى العرضة الأخيرة.

وهكذا كتب القرآن الكريم فى قطع الجلد، وظلت صحفه عند الخليفة الأول، ثم آلت إلى عمر وانتهى بها المطاف إلى ابنته أم الممنين حفصه.

وقد ظل الناس يقرءون القرآن ويقرئ بعضهم بعضا بالحروف، التى تلقوها عن الرسول ﷺ أو عن الحفظة المتقنين من الصحابة. وكان هؤلاء يختلفون فى بعض الآداء حسب سماعهم من الرسول ﷺ، وتفرق المسلمون فى الأمصار مع الفتوح فاشتد هذا الخلاف فى الأداء، واتسع إلى أن لوحظ بشكل واضح، ومفزع فى غزو أذربيجان وأرمينية إذ اجتمع أهل الشام والعراق فيه، واستمع بعضهم إلى بعض، فوجدوا وجوهًا من الخلاف فى القراءة فتنازعوا، حتى كاد يكفر بعضهم بعضًا ففزع حذيفة بن اليمان - وكان حاضرًا - إلى الخليفة عثمان ليدرك الأمة قبل أن يختلفوا اختلاف اليهود والنصارى، فأرسل عثمان لتوه إلى السيدة حفصة أن أرسلى إلينا بصحف القرآن ننسخها ونردها إليك بعد ذلك، فأرسلتها إليه فأمر زيد بن ثابت أن ينسخها فى المصاحف، وعين له مساعدين فى مهمته، وأوصاهم بأن يكتبوا ما اختلفوا فيه بلسان قريش، فكتبوا ثمانية مصاحف، وجه بمصحف منها إلى البصرة، وبآخر إلى الكوفة، وبثالث إلى الشام، وبرابع إلى مكة وبخامس إلى اليمن، وبسادس إلى البحرين، وترك مصحفا بالمدينة، وأمسك لنفسه آخر سمى بالإمام، وأمر بإحراق ما دون تلك المصاحف، حتى لا يدع فرصة لأى خلاف ممكن، وشدد على القراء فى كل الأمصار بأن يتمسكوا بتلك المصاحف يقرئون الناس على حروفها، وقد استجاب الناس لندائه وحرصوا عليه، وعلى الرغم من هذا فإن الأساس فى تلاوة القرآن، لم يتحول يومًا إلى الاعتماد على المصحف المكتوب، وظل الاعتماد على الرواية بالسند الصحيح المتواتر عن رسول الله ﷺ إلى صحابته وإلى التابعين، وهكذا جيلاً بعد جيل يتجرد المسلمون فى جميع الأمصار لتلاوة القرآن، وضبط تلاوته، والعنناة بها، وبتلقيها الشفوى المروى بالتواتر، وهكذا صارت قراءة القرآن سنة يتبع فيها الخالف السالف.

ولما كان مصحف عثمان يخلو من النقط والشكل فإنه استوعب جميع القراءات المتواترة عن الرسول ﷺ، ولا يعنى هذا أن تلك القراءات ترجع إلى طبيعة خط المصحف العثمانى المجرد من الإعجام والشكل، وإنما يعنى أن القراءات ليست إلا روايات نقلت بالتواتر عنه ﷺ، وليست اجتهادًا فى قراءة خط المصحف العثمانى، ومعنى هذا أيضًا أن القراءات أقدم من هذا الخط،وأنه لا عبرة له فيها ولا صلة لها به، فأساس القراءات السماع والمشافهة وليس الخط والكتابة.

وقد مضى الصحابة يتلون القرآن كما سمعوه من النبى ﷺ، أثناء صحبتهم له، وتتردد فى كتب القراءات، والتفاسير أسماء عشرات منهم، وعنهم رواه بقراءاته التابعون، ونب أعينهم المصحف العثمانى، وقاموا فى ذلك مقام الصحابة الذين تلقوه شفاهًا عن الرسول ﷺ، فهم يلتزمون بما أقرءوهم به حرفًا حرفًا، وحركة حركة، واشتهر منهم فى كل بلد ومصر جماعة، كانوا يقرئون الناس ويأخذون القراءة عنهم آية آية وكلمة كلمة وحركة حركة، وتكاثر فى كل مصر من الأمصار خلفاء هذا الجيل الأول من التابعين.

ولم يكن علماء القراءات قد تواضعوا على أئمة بأعيانهم، يحملون عنهم وحدهم القرآن، وظل ذلك إلى أن ظهر ابن مجاهد الذى حقق شوقى ضيف موسوعته الضخمة، المعروفة بكتاب السبعة فى القراءات.

وكان كثيرون قد مضوا يحملون عن كل قارئ ثقة قراءاته، ويعلمونها الناس فى زمنه، وبعد زمنه، وحاول نفر من علماء اللغة والنحو أن يتميزوا بقراءة خاصة على نحو ما حاول الفراء مما جعل هؤلاء الأئمة يتكاثرون، فيصنف أبو عبيد القاسم بن سلام المتوفى ٢٢٤ هـ كتابًا يجمع فيه قراءات خمسة وعشرين إماما سوى السبعة المشهورين، الذين أقامهم فيها بعد ابن مجاهد المتوفى ٣٢٤ هـ، ثم يؤلف بعده أستاذه القاضى إسماعيل البغدادى المتوفى ٢٨٢ هـ كتابًا يجمع فيه قراءات عشرين إمامًا، ويصنف ابن جرير الطبرى المتوفى ٣١٠ هـ كتابًا يجمع فيه راءات نيف وعشرين إمامًا.

وقد بذل القراء منذ القرن الثانى الهجرى جهودًا عظيمة، فى تأليف تلك المصنفات المختلفة فى القراءات وفى قراءة كل إمام، وأن يميزوها عن غيرها بخصائص وشارات، من حيث الإدغام والإمالة والاختلاس وتحقيق الهمز وتسهيله، والإشمام وما إلى ذلك، وكلما تقدمنا مع الزمن فى القرن الثالث، كثرت التآليف فى القراءات، ولكن هذه المؤلفات العديدة المتتابعة عن القراءات والقراء. لم تستطع أن تكف السيل فقد تكاثر الأئمة وتكاثر حمل القراءات عنهم، بحيث أخذت الطرق إليهم تتعدد تعددًا واسعًا، على اختلاف حظوظهم من الأنفال، فكثرت الخلافات والمراتب، الأمر الذى حتم أن يتجرد عالم من علماء القراءات أو طائفة منهم، ليقابلوا بين القراءات العديدة التى شاعت فى العالم الإسلامى، ليستخلصوا فيها للناس قراءات يحملونهم عليها، حتى لا يتفاقم الأمر ويلتبس الباطل بالحق، وتصبح قراءة القرآن فوضى لا ضابط لها.. وقد تجرد للنهوض بهذا الأمر إمام القراء ببغداد ابن مجاهد، وهو جهد تنوء به جماعات العلماء من القراء الأفذاذ.. فاختار بعد البحث والفحص سبعة من الأئمة حمل عليهم

المسلمين فى جميع أقطارهم، وأمصارهم فأدرك الأمة قبل أن يتسع الخلاف فى قراءة كتاب الله العظيم.

وما وقفنا هذه الوقفة الطويلة عند علم القراءات، وما وصل إليه أمرها من اتساع وشتات إلا لندل على أهمية ذلك العمل، الذى نهض به ابن مجاهد، وبالتالى ضخامة الجهد الذى نهض به شوقى ضيف، فى تحقيقه وتوثيقه وخدمته، بحيث زود المكتبة العربية بموسوع فى القراءات كانت مفتقرة إليها.

وقد قدم العلامة المحقق لعمله بمقدمة ضافية احتجناها فى وقفتنا تلك، وزاد على ذلك تعريفا دقيقًا وعميقًا بصاحب الكتاب، وبجهوده فى جمع المسلمين على تلك القراءات المختارة، ثم عرف بالأئمة السبعة.

ويهمنا فى هذا المقام ألا يفهم أحد أنه يعنى بالقراءات السبعة التى اختارها عن هؤلاء الأئمة السبعة الحروف الواردة فى الحديث النبوى الشريف، فيكون بذلك قد أبطل سواها من القراءات، وهو لم يفعل فى الحقيقة بدليل تأليفه كتابه فى الشواذ.

ثم قام المحقق بعد ذلك بإثبات مناقشة ابن مجاهد لأصحاب القراءات السبعة ورواتهم، وانتقل بعد ذلك إلى توثيق الكتاب توثيقًا علميًا دقيقًا، وانتهى إلى وصف نسخة الأصل، وعرض لمنهجه فى تحقيق الكتاب بعد ذلك.

وهو عمل جليل الفائدة لأنه يقفنا على جهد إمام عظيم، من أئمة القراء فى الأمصار الإسلامية فألف عليها سفره النفيس هذا، وبين اختلافهم فى القراءة، وعرض لقراءاتهم وأئمتها، وعرف بأساتذتهم الذين تلقوا عنهم الكتاب الكريم واصلاً بينهم، وبين الرسول ﷺ، ويكفيه فخرًا أنه هو الذى وضع الأسس الثلاثة فى قبول القراءات، وهى كونها مطابقة لخط المصحف العثمانى، وكونها صحيحة السند حملها رواة موثقون حتى زمن القارىء، ثم موافقتها للعربية بوجه من الوجوه.

وطبيعى أن جهود شوقى ضيف فى تذليل هذا العمل وتيسير انتفاع الناس به أمر نحسب أنه مخور له عند الله، فضلاً عن كونه مقدرًا له عند كافة المنتفعين به.

* * *

وقد أسهم شوقى ضيف بجهود أخرى عظيمة فى خدمة تراث الإسلام بتحقيقه لكتاب ابن عبد البر «الدرر فى المغازى والسير»، وكتاب ابن سعيد المغربى «المغرب فى حلى المغرب» وغير

ذلك من الآثار التى يضيق عن ذكرها المقام، فضلاً عن عنايته بتوجيه تلاميذه فى الدراسات العليا إلى موضوعات إسلامية عديدة فى علوم القرآن، والتفسير، والحديث النبوى الشريف ووجوه الإعجاز القرآنى والتأريخ للأدب الإسلامى وتحليل ظواهره المختلفة، بحيث صارت له مدرسة كبيرة ممتدة بامتداد الوطن العربى والإسلام.

وما هذا الذى ذكرناه عن جهوده الإسلامية إلا غرفة بيد قاصرة من ينبوع علمه الفياض.

ا. د. النعمان القاضى
أستاذ الأدب العربى
كلية الآداب - جامعة القاهرة

منهج شوقى ضيف
فى «البلاغة تطور وتاريخ»

د. منير سلطان

شوقى ضيف تاريخ ومنهج:

لا يختلف معى كثيرون، إذا قلت إن كتاب «البلاغة تطور وتاريخ» مَعْلَمٌ من معالم البحث البلاغى فى عصرنا الحديث، وأنه لا بديل للباحث من الوقوف عنده متعلمًا ثم مؤيدًا أو مناقشًا.

فالدكتور شوقى ضيف، تاريخ ومنهج، تاريخ يرتبط بنشأة الجامعة المصرية، وبظهور الجيل التالى لجيل الأعلام المؤسسين، عربًا ومستشرقين، ومنهج يقوم على شمول النظرة، وعمق التجربة والالتحام بالموروث مع سدادٍ فى الرأى[1].

وحين يتصدى لِبَحْثٍ فى البلاغة، كما فعل فى غيرها من علوم العربية، فإنه يقول ما له اعتباره، ويقوم بما لم يسبق إليه، فى الشكل والمضمون، ومن ثم يأخذ كتابه مكانته اللائقة به فى الفكر العربى، والفكر الغربى المهتم بشئوننا العربية.

وقد حدد الدكتور شوقى ضيف غايته من الكتاب قائلاً «لم تكن غايتى أن أصور هذا التاريخ لبلاغتنا فحسب، بل أيضا أن أصور الترابط الوثيق بينها وبين أدبنا فى تطورهما، حتى انتهيا إلى الجمود والتعقيد والجفاف والتكرار الممل، وأن أرسم فى تضاعيف هذا التطور الوشائج الواصلة بين كل بلاغى وسابقه ولاحقه، بحيث تتضح معالم هذا التطور اتضاحًا تامًا» (ص ٦).

فهو ينظر إلى البلاغة من خلال الأدب، ويمزج بينها وبين رجالها، ويلملم شذراتها، ثم يتتبعها فى حال نموها، وحال تحولها إلى كيان مستقل، أو اشتراكها فى اتجاهٍ ما، أو بروزها فى منهجٍ مًا، حتى يصل البحث إلى مشارف الركود، وأستار الضباب، عندما انتكست البلاغة، وتجمدت أطرافها، وباتت تنتظر الدفء مع مطلع الفجر الجديد.

---

(١) ظهرت الطبعة الأولى للكتاب سنة ١٩٦٥، عن «دار المعارف» بالقاهرة.

ولا يدع الدكتور شوقى ضيف عرضه الشامل - هذا - يمر دون أن يعقب عليه، فالخطة التى انتهجها، قد أتاحت له أن يطرح البلاغة على مائدة البحث بجميع أطرافها يتأملها فى حال شبابها وجمالها، وحال كهولتها وذبولها، ثم يقترح العلاج، ليعود الرُّوَاء.

بذا يقف هذا الكتاب علمًا سامقًا فى ساحة البحث البلاغى، مختلفًا عما كتبه د. أحمد ضيف، والشيخ أحمد مصطفى المراغى، و د. سيد نوفل، وغيرهم، لأنه يسد فراغًا لم تنجح هذه الدراسات وغيرها فى أن تملأه.

أولا: الترابط الوثيق بين تطور البلاغة وتطور الأدب:

البلاغة هى معيار الذوق الأدبى لأمة من الأمم فى عصر من العصور، ونمو الذوق ينمى الأدب، ونمو الأدب ينمى الذوق، لا انفصام بينهما.

وما كانت تلك الشذرات الأولى التى تعقَّبها الدكتور شوقى ضيف لنشأة البلاغة سوى محاولة للارتفاع بمستوى الأداء الفنى فى الشعر، حتى لا يتخلف عن المستوى الرفيع الذى بلغه العرب فى الجاهلية، (ص ٩)، «ومن أكبر الدلالة على ما حذقوه من حسن البيان أن كانت معجزة الرسول الكريم، وحجته القاطعة لهم أن دعا أقصاهم وأدناهم إلى معارضة القرآن فى بلاغته الباهرة (ص ٩).

وليس غريبًا أن تنبت الشذرات البلاغية الأولى فى بيئة الشعراء الذين «كانوا يقفون عند اختيار الألفاظ والمعانى والصور، ومن يتصفح أشعارهم يجدها تزخر بالتشبيهات والاستعارات والجناسات مما يدل دلالة واضحة على أنهم كانوا يعنون عناية واسعة بإحسان الكلام، والتفنن فى معارضه البليغة» (ص ١٣).

ولم يكن القرآن الكريم شاهدًا فحسب على اهتمامهم برقى ذوقهم البلاغى، بل كان منسقًا لهذه الجهود، ومطورًا لها، ومحددًا المثل الأعلى الذى به يحتذى، فكان كتاب هداية، وفن، تؤازره فصاحةُ الرسول الكريم، وبلاغة سنته المشرَّفة.

ولم يستأثر الشعر بنمو البلاغة مثلما كان قبل الإسلام، وإنما أضيفت إليه الخطابة لشدة الحاجة إليها بعد ظهور الإسلام. «وكان أبو ذر وعثمان خطيبين مفوَّهَيْن، وكانا يستضيئان فى خطاباتها بخطابة الرسول الكريم، وآى الذكر الحكيم» (ص ١٤).

وفى عصر بنى أمية ازدهرت الخطابة السياسية والحَفْلية والوعظية، «والحق أن الملاحظات البيانية كثرت فى هذا العصر، وهى كثرة عملت فيها بواعث كثيرة فقد تحضر العرب واستقروا فى المدن والأمصار، ورقيت حياتهم العقلية، وأخذوا يتجادلون فى جميع شئونهم السياسية والعقيدية.. فكان طبيعيًا أن ينمو النظر فى بلاغة الكلام، وأن تكثر الملاحظات المتصلة بحسن

البيان، لا فى مجال الخطابة فحسب بل أيضا فى مجال الشعر والشعراء، بل لعل المجال الثانى كان أكثر نشاطًا لتعلق الشعراء بالمديح، وتنافسهم فيه» (ص ١٦).

وهكذا لم يكن ازدهار الخطابة والشعر فى حقيقة الأمر سوى ازدهار للأدوات البلاغية التى كانت وسيلة لإيثار الإعجاب والإمتاع والإقناع.

ولا نكاد نصل إلى العصر العباسى الأول حتى تتسع الملاحظات البلاغية، وقد أعدت لذلك أسباب مختلفة، منها ما يعود إلى تطور النثر والشعر، ومرده إلى أن كثيرين من الفرس والموالى أتقنوا العربية، واتخذوها لسانهم فى التعبير عن عقولهم ومشاعرهم، وأظهروا فى ذلك براعة منقطعة النظير بالإضافة إلى كتّاب الدواوين، وكان ذوقهم مترفًا بعامل ما انغمسوا فيه من الحضارة، وعاشوا يصفّون كلامهم، ويتخيرونه مما يجمع الجزالة والرصانة مع السلامة والنصاعة، والرونق والطلاوة.

ومنها ما يعود إلى تطور الحياة العقلية والحضارية القائمة على الترجمة.

فى خضم هذه النهضة تحولت البلاغة من شذرات متفرقات فى كتب اللغة والنحو والأدب والتفسير والأصول إلى راسة منهجية منظمة، أبرزها.

١ - دراسة «إعجاز القرآن».
٢ - ما تركته الخصومة بين المحافظين والمجددين فى البلاغة من دراسات.
٣ - الدراسات النقدية البلاغية.
٤ - الدراسات الأدبية البلاغية.

أما عن قضية «إعجاز القرآن، فللبلاغة النصيب الأوفى، لأن البحث عن سر مفارقة أسلوب القرآن لما تعود عليه العرب من أساليب، هو الذى لفت العلماء إلى ما فيه من خصائص فنية، فسعوا جاهدين لتحديدها.

ونستطيع أن نجعل جهود البلاغيين والنحاة فى «مجاز القرآن»، وكتب «معانى القرآن» توطئة للدراسات المنهجية المنظمة، التى نهض بها المتكلمون الذين انطلقوا فى طريقهم منفردين، بعد أن أخذ اللغويون يتوسعون بعد القرن الثالث فى مباحثهم اللغوية الخالصة منحازين عن مباحث البلاغة، وكأنهم رَأَوْا - مُحِقِّين - أنها ميدان غير ميدانهم. (ص ٦٣).

وتظل كتابات الجاحظ - شيخ البلاغيين - مَعِينًا لا ينفد لمد الأجيال التالية بكثير من فنون البلاغة، ونرى صداها يتردد فيها كتب المعتزلة، كالرُّمانى والجُبَّائِيَيْن أبى هاشم وأبى على، وعبد الجبار الأسد آبادى، والشريف الرَّضِىّ والشريف المرتَضَى وابن سِنَان الخفاجى حتى الزمخشرى، وما كتب الأشاعرة كالباقلانى إلى الجُرجانى، كل يستمد منها حسب قدرته ومهارته الذهنية» (ص ٥٧).

ولم تكن الخصومة بين المحافظين والمجددين سوى استجابة لنداء التطور، فالانتقال من دائرة الموروث العربي الخالص في البلاغة - ويحافظ عليه اللغويون - إلى محاولة تنظيم البلاغة العربية، حَسَب قواعد يونان - ويدعو له المجددون - قد أثرى الدرس البلاغي، فهذا ابن قتيبة، والمبرد، وثعلب، يشاركون في الملاحظات البلاغية في ثنايا تعليقاتهم على نصوص الشعر وآي الذكر الحكيم، ويكشفون بذلك جمال الأساليب العربية، وتعدد طرقها في الأداء، بينما يذهب قدامة، وإسحق بن سلمان بن وهب، وابن رشد، والفارابي، إلى جعل البلاغة اليونانية مَثَلاً أعلى للبلاغة العربية، كما يَرَوْن أن الشعراء المجددين وأصحاب البديع هم أبناء الحضارة العربية الجديدة، لذا سبقوا إلى هذا الفن - وكان كتاب «البديع» لابن المعتز ناصرًا للمحافظين، أمام هذه الأفكار المتطرفة، وذلك حين يعلن أعلانا لا مواربة فيه «أن المُحْدَثين من الشعراء، لم يخترعوا البديع الذي يلهجون به، وأن البديع قديم في العربية، بل أنه ليتعمق في القِدَم حتى العصر الجاهلي، وأن ما للمحدثين منه من أمثال بشار، إنما هو الإكثار من استخدام فنونه فحسب» (ص ٦٧، ٦٨).

وكان المتكلمون يخوضون هذه المعركة ولكن، معتدلين، لا يسرفون في المحافظة غافلين عن سنة التطور. (ص ٦٦).

وتأتي الدراسات النقدية والبلاغية، وهي تعتبر معالجة أخرى لمشكلة المحافظين والمجددين، ولكن من خلال مقاييس النقد وقضاياه، لأنها دارت حول مذهبين واضحين في الشعر، أحدهما مذهب أبي تمام الذي كان يعني - بتأثير ما ثَقِفَ من الفلسفة وغيرها من ضروب الثقافة - بالتعمق في معانيه - كما كان يُعْنى بمحسنات البديع حتى لَيُسْرِفُ فيها إسرافا، ومذهب البحتري الذي لم يكن يأخذ نفسه بفلسفة ولا بثقافة، وهو مع ذلك كان يستخدم محسنات البديع بدون إسراف.

وطبيعي أن يصبح عماد النقد النظر في هذين المذهبين المتقابلين، وكانا يقومان في أكثر جوانبهما على مدى ما يُسْمح للشاعر به من استخدام فنون البديع، وهل يَأْتي بها في قصد، أو يتجاوزُ القَصْدَ والاعتدال إلى الإسراف والمبالغة المقيتة، وأيضا كانا يقومان على مدى التدقيق في المعاني والغوص على خبيئها.

وأبرز هذه الكتب كتاب «عِيَار الشعر» لابن طباطبا، و «الموازنة» للآمدي،و«الوساطة» للجرجاني.

وتتميز الدراسات الأدبية البلاغية أنها خرجت إلى الميل إلى التجديد دون التقليد، بالنسبة لشعراء بأعينهم، واستعرضت مختلف الاتجاهات شعرًا ونثرًا، تحاول تطبيق المفاهيم البلاغية، وذلك من خلال الشواهد العديدة على مدى العصور الأدبية إلى وقتها التي أُلِّفت فيه، وفي كثير

من الأحوال تتوقف عند التحليل الفنى الذى ينبىء عن دقة فى الحس، وصفاء فى الذوق، وأبرزها كتاب الصناعتين «لأبى هلال العسكرى و «العمدة» لابن رشيق القيروانى، و «سر الفصاحة» لابن سنان الخفاجى.

ثم يأتى عبد القاهر الجرّجانى، المتكلم الأشعرى، ويُعْتَبر أقصى قمة وصلت إليها البلاغة، وذلك بكتابيه «الدلائل» و «الأسرار»، فقد وضع قوانين البيان لأول مرة فى العربية وضعًا دقيقًا، كما وضع أيضا قوانين المعانى لأول مرة، وإذا كان قد شغل فى الدلائل ببيان خواص الصيغ الذاتية، فقد كان همه فى «الأسرار» أن يكشف عن دقائق الصور البيانية متخللاً» لها بنظرات نفسية وذوقية جمالية رائعة (ص ٢١٨).

ولولا أن قيض الله تعالى للبلاغة العلامة الزمخشرى المتكلم المعتزلى، الذى طَبَّق فكرة النظم التى تنادى بها الجرجانى على القرآن الكريم، لولا هذا، لظلت أفكار الجرجانى حبيسة كتابَيْه، ولانتظرنا طويلاً من يُوَفَّق إلى القيام بهذا العمل الجليل، ولضاعت علينا نهضة بلاغية جُلَّى.

إن أعظم ما قام به الزمخشرى أنه حول الجَهْد الجرجانى فى البلاغة العربية إلى واقع ملموس، موصول الأثر، مضمون الشيوع، معروف القيمة، لأنه ربطه بالتطبيق العملى على النظم القرآنى فى كتابه «الكشاف» مضيفًا إلى تطبيقاته ما اكتشفته قريحته وثقافته وذوقه المدرب.

وظهور الزمخشرى كان يَعْنِى أن البلاغة ما زالت بحاجة إلى كثير من الأيدى المدربة التى توسع دائرة التطبيق، فتخرج من النظم القرآنى إلى نظم الحديث الشريف، إلى الشعر إلى النثر بمختلف فنونها، وكان يعنى أيضا أن المنهج بحاجة إلى التهذيب فيجنح إلى النظرة الشاملة، والاستقراء التام، والإحاطة الواعية، وبذا ينجو منهج الجرجانى من الجمود، ولكن من أسف، تلقف المتكلمون هذه الثمرة الطيبة فاستلُّوا منها روحها وجردوها من بهائها، وأبْقَوْا لنا العِظَام.

ذلك لأن الميراث جاء إليهم من مدرسة المتكلمين، فلم يلفت نظرهم فيه إلاَّ ما يمكن أن يُقَعَّد وينظم، ولأن الحضارة قد تدهورت، فلم يجدوا فى أنفسهم، ولا فيمن حولهم من صار يستسيغ التأمل والتذوق الفنى ويصبر عليهما.

وقد ظهر فخر الدين الرازى المتكلم الأشعرى ليكتب «نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز» وهو تنظيم وتبويب لما كتب عبد القاهر فى صورة تنضبط فيها القواعد البلاغية، وتنحصر فروعها وأقسامها حصرًا دقيقًا. ثم يظهر السكاكى الذى «مضى يَعُبُّ من جداول الفلسفة، والمنطق، والاعتزال، والفقة، وأصوله، وعلوم اللغة والبلاغة» (ص ٢٨٧) ويكتب كتاب «المفتاح» وفى قسمه الثالث، قسم البلاغة إلى عِلْمَيْن كبيرين، أحدهما «علم المعانى» والآخر «علم البيان»، «واستطاع أن ينفذ من خلال الكتابات البلاغية قبله إلى عمل ملخص دقيق لما نثره أصحابها

من آراء، وصاغ ذلك كله بغة مضبوطة محكمة، استعان فيها بقدرته المنطقية فى التعليل والتقسيم والتفريع، وكان عمدته فى النهوض بذلك تلخيصَ الفخر الرازى وكتابىْ الجرجانى، وكشاف الزمخشرى الذى استوعبه استيعابًا».

وتستمر الكتابات البلاغية فى الانحدار، فيظهر الزملكانى، وبدر الدين بن جمال الدين بن مالك، الذى أطلق على المحسنات مصطلح «البديع» لتكمل الجناية على البلاغة بتقسيمها إلى علومها الثلاثة «المعانى» و «البيان» و «البديع»، ثم يأتى التنوخى الذى يخرج عن صف السكاكى، ويسمى مباحث البلاغة باسم «علم البيان» ثم ابن قيم الجوزية، ويحيى بن حمزة العلوى، ثم يأتى ابن الأثير، «وواضح أنه لم يكن مثقفًا ثقافة دقيقة بكتابات البلاغيين قبله.. وفاته أن يطلع على كتابات عبد القاهر، والزمخشرى، والرازى، على أنه يَـذْكُر الـزمخشرى أحيانًا، ولكن ليرد عليه بعض آرائه، ومن المؤكد أنه لم يُحِطْ بما كتبه فى «الكشاف»، وظـل يضطرب اضطرابًا شديدًا فى تصور المسائل البيانية الخالصة....، وكتابه بصفة عامة محاولة لتنظيم ما كتبه ابن سنان الخفاجى فى كتابه «سر الفصاحة» مع بعض التفريعات والنظرات الجديدة، ومع العناية بفن الرسائل...» (ص ٣٣٤).

ويتوالى انحدار التأليف من سفح إلى سفح، فيظهر القزوينى ليلخص القسم الثالث من كتاب المفتاح «للسكاكى، تلخيصًا دقيقًا واضحًا، ثم يعقبه بشرح له يسميه «الإيضاح» الذى يتلقى بحسن التلقى والقبول، ويقبل عليه معشر الأفاضل والفحول ويكب على درسه وحفظه أولو المعقول والمنقول، فصار كأصله محط رحال تحريرات الرجال ومهبط الأنـوار الأفكار، ومزدحم آراء البال، فكتبوا له شروحا» كما يقول صاحب كشف الظنون» (ص ٣٥١)، وتنهمر الشروح، لتمعن فى سد الطريق أمام العيون والبصائر، ولتضيّع ما كتبه الجرجانى والزمخشرى، وكل صاحب ذوق وفن وثقافة فى ساحة البلاغة العربية، وهذه المباحث كما يقول الـدكتور شوقى ضيف بحق، «ظلت تتسلق على شجرة البلاغة حتى خنقتها خنقًا، وحتى أصبحنا لا نجد إلاَّ كلامًا معادًا مكررًا لا ينمى ذوقًا ولا يربى ملكة» (ص ٢٥٨).

ثم تكمل دائرة العقم بالبديعيات التى «كانت تأخذ شكل مختصرات مجملة إلى درجة تشبه أن تكون رموزًا، ولذلك كان ناظمها يعمد توًّا إلى شرحها» (ص ٣٦٦).

إلى أن أشرق الفجر الجديد، وكانت مهمته ثقيلة، كان عليه أن يُخَلِّىَ البلاغة من الشوائب والأصداف، وأن يحلى البلاغة بالذوق القائم على الفهم والثقافة والتطور.

ثانيا: تواصل الدرس البلاغى حتى عصور الجمود:

الدكتور شوقى ضيف يحرص فى عرضه التاريخى على إبراز سبب آخر للتطور البلاغى غير

مواكبتها لتطور الأدب، وهو: تواصل الدرس البلاغى بين العلماء، فاللاحق يروى عن السابق، ويتدبر ما وصل إليه ثم يضيف.

فَنُصَيْب الشاعر يأخذ على الكميت قوله:

أم هـل ظعـائن بـالعليـاء نـافعـة ... وإن تكـامـل فيهـا الأنس والشنب

يقول: باعَدْتَ فى القول، ما الأُنس من الشَنَب؟ ويلاحظ الدكتور شوقى ضيف» أن نُصَيْبًا يطلب إلى الكميت أن يقرن كلماته إلى لِفْقها، ويصلها بمشكلاتها، وهو ما سمى عند البلاغيين فيها بعد باسم «مراعاة النظير» (ص ١٨)، وأن قدامة بن جعفر قد التفت فى كتـابه «نقـد الشعر» إلى فكرة أن المديح ينبغى أن يكون بالفضائل النفسية، لا بأوصاف الجسم، وما يتصل بها من الحسن والبهاء والزينة، من نقد عبد الملك لابن قيس الرقيات بأنه أعطاه من المدح» ما فَخْر فيه، وهو اعتدال التاج فوق الجبين الذى هو كالذهب فى النضارة» (ص ١٨)، وابن المعتز يأخذ فكرة رد الأعجاز إلى الصدور من ابن المقفع، (ص ٢١)، والكتاب لسيبويه كان مَعِينًا للبلاغيين من بعد فيما يخص خصائص الأسلوب (ص ٢٩)، والأصمعى أول من أفاض فى الحديث عن «المطابقة» بمعناها الاصطلاحى، وربما كان أول من اقترح اسمها، وكذا مصطلح «الالتفات» ومصطلح «الإفراط فى الصفة» وبكل هذا أخذ ابن المعتز (ص ٣٠ - ص ٣٢)، الذى أخذ مصطلح «المذهب الكلامى» من الجاحظ، (ص ٦٨)، وابن المعتز أيضا الذى فتح الباب للبلاغيين من بعد أن يُكْثِرُوا من فنون البديع حتى بلغت الخمسين بعد المائة، (ص ٦٩)، والفارسى الذى ذكر عنه الجاحظ تعريفه للبلاغة، بأنها معرفة مقـاطع الكـلام وتمييز فِقَـره، وعباراته بعضها من بعض، أدى بالبلاغيين إلى جعل «الفصل والوصل» فصلاً خاصًّا فى علم المعانى، (ص ٣٦)، والجاحظ فتح الباب على مصراعيه ليهتم أصحاب البحث البلاغى بمسألة السرقات (ص ٥٧)، وأثر أبى عبيدة والجاحظ فى ابن قيتبه لا ينكر (ص ٥٩)، وابن قتيبة هو الذى قدم للبلاغيين من بعد مثال «ومكروا ومكر الله» فسموه باسم «المشاكلة»، (ص ٥٩)، المبرد صاحب ما سمى من بعده باسم «أضرب الخبر» (ص ٦١) وابن فارس يقدم فصل «معانى الكلام»، وأغلب الظن أن هذا الفصل الطريف» كان مما أوحى لعبد القاهر جانبًا من أفكاره فى كتابه «دلائل الإعجاز» التى تقوم على أن للكلام معانِيَ إضافية غير معانيه الحقيقية، وتأتى من صورة صيغته، وطبيعة تركيبها (ص ٦٣)، وقدامة بن جعفر يتأثر بثقافة اليونان، (ص ٩٥)، كما كان المعتزلة يسمعون من السريان، (ص ٣٩).

والخط متصل بين الجاحظ وبين الرُّمانى والباقلانى وابن سنان الخفاجى، وغيرهم ومتصل أيضـا بين القـاضى عبد الجبـار المعتزلى، والجـرجاى الأشعـرى، الذى أخـذ عن على بن

عبد العزيز الجرجانى صاحب «الوساطة»، والزمخشرى المعتزلى يطبق فكرة النظم عند الجرجانى.

وهكذا لا تُخْطِىءُ مصدرًا للفكرة، ولا تتعب فى تتبع جريانها، فالنوافذ مفتوحة والتواصل مستمر بين العلماء بغض النظر عن مذهب أو اتجاه فالعلم مشاع، والتعلم مفروض، والاقتداء مشروع، والإضافة واجبة.

كان لكل عالم إضافة أو إضافات: فما أن نذكر سيبويه، حتى نتذكر الركائز التى قدمها إلى علم المعانى، ونذكر «الفراء» فنراه صاحب فكرة «المشاكلة للإيقاع الموسيقى بين الفواصل» والأصمعى يضع مصطلح «الطباق» و«الالتفات» و«الإفراط فى الصفة»، وابن المقفع صاحب مدرسة «الإيجاز الدقيق ذى المعنى الواضح العميق»، والجاحظ هو صاحب «البيان»، والمبرد صاحب «أضرب الخبر» فى علم المعانى، وابن المعتز إضاءة بارزة فى «البديع» بمعنى «البلاغة»، وفى رَدِّه الهجوم على الأصالة العربية فى البلاغة، وتحجيم الوافد اليونانى، والرمانى الذى صور «الإيجاز» تصويرًا نهائيًا، بحيث لم يُضِفْ إليه البلاغيون التالون شيئًا (ص١٠٤) والباقلانى «أول من هاجم فى قوة نظرية إعجاز القرآن عن طريق تصوير ما فيه من وجوه البديع، ومن هنا تأتى أهميته، إذْ أعد للبحث عن أسرار فى نظم القرآن من شأنها حين توضَّحُ توضيحًا دقيقًا أن توقف الناس على إعجازه» (ص١١٤)، وهو الذى حلل بعض قصار الصور تحليلاً شاملاً، لم يتوقف فيه عند آية آية، ولو استمر هذا النهج لتحرر العلماء من النظرات الجزئية، التى عالجوا بها بلاغة النظم القرآنى، و«عبدالجبار الأسد آبى» صاحب فكرة «النظم»، فالكلمة عنده «لاتُعَدُّ فصيحة فى نفسها، إذ لابد من ملاحظة صفات مختلفة لها، لابد من ملاحظة أبْدَالِها ونظائرها، ولابد من ملاحظة حركاتها فى الإعراب، ولابد من ملاحظة موقعها فى التقديم والتأخير» وبذلك يقترب اقترابًا شديدًا من عبدالقاهر فى تفسيره للنظم، (ص١١٧)، و«ابن طباطبا» صاحب الحديث المستفيض عن «خطوات إبداع العمل الفنى»، وعن الترابط بين أجزاء العمل بحيث يؤدى أوله إلى وَسْطه إلى آخره، لا يَنِدُّ عنه شىء، (ص١٢٧) و«الآمدى» وقف أمام تيار قامة المتفلسف، و«على بن عبدالعزيز الجرجانى» له نظرات فاحصة فى أثناء حديثه عن المتنبى، من ذلك حديثه عن «الغلو والمبالغة»، وأبو هلال العسكرى» يُعْنى فى كتابه باستقصاء صور البيان والبديع التى سجلها النقاد وأصحاب البلاغة. فى عصره، كما يُعْنى بتحليل الأطراف منها تحليلاً يدل على رهافة حسه وصفاء ذوقه ونقائه. و«ابن سنان الخفاجى» يفرد حديثًا عن عيوب الكلمة، وعن أصواتها وحروفها، يظل معينًا ثابتًا للبلاغيين من بعده يتداولونه مفصلاً ويتداولونه مختصرًا.. و»الجرجانى عبدالقاهر» هو واضع البلاغة شكلها الفنى الأخير، والزمخشرى مطبق فكرة النظم على القرآن الكريم.. أما الباقون التالون فقد أطفأوا السراج الوهاج، ثم تخبطوا فى الظلام.

ثالثا: منهجان ينقطعان وآخر يتصل:

أما المنهجان، فأحدهما المنهج الأدبى وما كان له أن ينقطع، والآخر منهج المتفلسفة، وما كان له أن يتصل، والثالث: منهج المتكلمين، الذى اتصل من «واصل بن عطاء» إلى «الفخر الرازى» و «السكاكى» و «القزوينى» وغيرهم، وكانت بدايته مخصبة، لأنه جمع إلى الفن دراية بأصول علم الكلام، وفى عصور الجمود افتقد الفن، وبقيت الدراية بأصول علم الكلام، فتحولت البلاغة إلى قضايا منطقية، وسباق إلى تجفيف الجاف، وتمزيق الممزَّق.

المنهج الأدبى، الذى ما كان له أن ينقطع:

وبداياته كانت فى مدرسة علماء العربية من لغويين ونُحَاة فى ملاحظاتهم البلاغية المتناثرة، إلى كتبهم فى «مجاز القرآن» و «معانى القرآن» و «إعراب القرآن» إلى مناقشاتهم أخطاء الشعراء فى الصياغة، ثم تأتى موسوعة «البيان والتبيين» للجاحظ، و «البديع» لابن المعتز، و «عيار الشعر» لابن طباطبا، و «الموازنة» للآمدى، و «الوساطة» للجرجانى، و «الصناعتين» للعسكرى، و «سر الفصاحة» لابن سنان الخفاجى، و «المثل السائر» لابن الأثير...، ويتميز هذا المنهج بغلبة الروح الفنية، والنزعة العربية، والاحتفاء بالموروث فى شكل نماذج بليغة، والبعد عن زحام المصطلحات، والميل إلى التحليل، مع بروز شخصية المؤلف بثقافاته وذوقه، وقد نال هذا المنهج ما نال الأدب من نهضة نهض معها، ونكسة انتكس بها ولو استمر لتغير وجه البلاغة، ولاختفى من سمائها أعلامٌ أتت بهم مرحلة الجمود، وعَمَّقُوا هم هذا الجمود.

المنهج المتفلسف الذى انقطع:

وهو وليد الترجمات التى زحفت على الثقافة العربية، ويمثلها قدامة بن جعفر بكتابه «نقد الشعر» وإسحق بن وهب بكتابه «البرهان فى وجوه البيان». ولم يكتب لهذا المنهج ذيوع، لأنه كان يريد صِبْغَةَ الذوق العربى بقواعد اليونان، بينما كان الذوق العربى فى أوج فتوته وتدفق قوته، فلم يجد من يتحمس له إلاَّ بعد قرون، على يد حازم القرطاجى وتلميذه السجلماسى فى المغرب العربى، واندثار المنهج لا يعنى عدم الإفادة من ملاحظاته السديدة.

المنهج الكلامى: وزعيمه شيخ البلاغيين المعتزلى صاحب البيان والتبيين «وقد انطلق هذا المنهج يُثرى البلاغة من خلال دفاعه عن «إعجاز القرآن» من بعد الجاحظ على يد الرمانى المعتزلى، والجبائيين أبى هاشم وأبى على، والقاضى عبد الجبار، وهم المعتزلة، والباقلانى

والجرجانى الأشعريين، والزمخشرى المعتزلى، وغيرهم من بعدهم، الذين يمثلون المنهج حين جفت ينابيع الفن فيه، وتحول إلى فلسف ومنطق وكلام ونحو.

ومن أسف أن عصور النهضة الحديثة بدأت وبين أيدى علمائنا «شروح التلخيص»، وكأنهم يصرون على استمرار المنهج الكلامى فى مرحلته العقيمة، حتى جاء الشيخ «محمد عبده» العظيم، وأخرج كتابَىْ الجرجانى إلى النور ودرَّسَهما فى الأزهر وسْط حرب شعواء انتصر فيها منهج السكاكى ثانية، حتى أنشئت الجامعة الأهلية، فانبلج الصبح من جديد، على يد د. طه حسين و د. أحمد ضيف، وأحمد أمين وأمين الخولى ود. شوقى ضيف وغيرهم من الأعلام. فصارت المدرسة السكاكية تاريخًا يتؤرخ للذوق البلاغى فى مرحلة من مراحله، وليست هى البلاغة نفسها.

رابعًا: رأى شوقى ضيف فى بلاغة الأمس وبلاغة اليوم:

بعد هذه الدراسة المستفيضة الشائقة، يختتم العالم العَلَم الدكتور شوقى ضيف جولته بتشخيص الداء واقتراح الدواء. داء بلاغتنا بالأمس، ودواء بلاغة اليوم.

فالداء: أن أسلافنا قد صَبُّوا عنايتهم على الكلمة والجملة والصورة: وذلك يرجع من بعض الوجوه، إلى أنهم قصدوا بقواعدهم تعليل بلاغة العبارة القرآنية، كما يرجع إلى طبيعة الشعر القديم، إذ كان فى جملته وجدانيا غنائيا، ولو أن شعراءنا نظموا فى أساليب جديدة كأسلوب الشعر القصصى أو المسرحى، أو لو أنهم نَوَّعُوا فى شعرهم الوجدانى، لتعددتِ الصور، واختلفت الأكال الفنية، ولَلَحِقت بها الدراسات البلاغية، وللاحقتها فى سباق التط.

ونفس هذه الملاحظة تنسحب على فن النثر الذى كاد ينحصر فى الرسائل الديوانية، القائمة على الجملة المسجوعة، كما قامت القصيدة على البيت المفرد، وأشعر الشعراء الذى قاله.

ونحن فى عصرنا نختلف عنهم من هذه الوجهة، فقد استحدثنا فى مجال الشعر أساليبَ وفنونًا شتى، كما استحدثنا فى مجال النثر المقالة والقصة والأقصوصة والمسرحية، حتى الخطابة نفذنا فيها إلى نمط جديد وهو الخطابة القضائية..

والدواء: أن تلاحق دراساتنا البلاغية نهضتنا الأدبية: بحيث تصور فنوننا الشعرية والنثرية وأساليبها المتنوعة، وبحيث تكون صورة لحياتنا الأدبية الحديثة.

وبلاغتنا القديمة من مقومات شخصيتنا، فعلينا أن نأخذ بتلابيبها على أن نُصَفِّيَها مما لحق بها من أدران الفلسفة والمنطق والكلام والنحو.

وهكذا، «نأخذ من القديم أصولَنَا، ومن الحديث حياتَنَا، فتتطور بلاغتُنَا، وتصير صورةً لنا». (ص ٣٧٦ - ص ٣٧٨).

هذا هو كتاب «البلاغة تطور وتاريخ»، قد وقعت عليه عيون الملايين من القراء منذ عام ١٩٦٥م، وستقع عليه عيون ملايين أخرى، وسيتعلم منه الكثيرون والكثيرون، ويؤيدونه أو يناقشونه، وقد يختلفون معه، وأنا منهم، ولكنَّنَا جميعًا لا نختلف: فى أن هذا الكتاب مَعْلَمٌ من معالم الدرس البلاغى، لعلم من أعلام عصرنا الحديث هو الأستاذ الدكتور شوقى ضيف.

د. منير سلطان
أستاذ النقد والبلاغة المساعد
كلية البنات - جامعة عين شمس

الأصول الجمالية
فى الدراسات النقدية عند شوقى ضيف

د. محمد عزيز نظمى

نستهدف من عرض هذا البحث - فى مناسبة تكريم رائد من الرواد، تسجيل صفحات مجيدة مزدهرة عن أصالة هذا الرائد، من خلال إبداعاته العبقرية، فى مجالات التراث واللغة والأدب والنقد، خلال حقبة تاريخية تركت بصماتها، على تاريخ الفكر والأدب والحضارة فى مجالات الثقافة المصرية.. وإنا نحن نحس بادرة الوفاء هذه، والعطاء الذى بذله أستاذ الأساتذة، فكان بمثابة نبع فياض ثرى على بلدته وأمته.

وإنا نتبين كذلك بموضوعية، وحياد علمى، تلك الإضافات الواضحة فى تاريخ الثقافة، التى كان لرائدنا الفضل كل الفضل فيها، فكان ذلك باعثاً على حركة التجديد، والأصالة، مما يجعلنا بداية نفخر ونعجب بتلك المحاولات الجادة والجديدة التى قام بها.

ومن ثم يتعين علينا أن نضع قضية التراث والتجديد فى تاريخنا الأدبى والثقافى، فى وضعها الصحيح، فلا نتجاهل مأثرة من مآثره ونقرر فى حياد وأمانة أن ابن مصر، وليس ابن دمياط فحسب قد حمل مشعل الثقافة، ولواء الأدب والنقد طوال سنوات من تاريخ مصر، عاليًا وكان دوره الرائد مشهودًا بعلمه وبفضله.

ولعل السمة الظاهرة فى دراسات رائدنا الأستاذ الدكتور شوقى ضيف هى الأصالة من ناحية، والتجديد من ناحية أخرى، تلك كانت السمة الواضحة المعالم والتى تتبدى لمن يمعن النظر فى سياق دراساته ومنهاجه النقدى.

ويتعين على الدارس لتراثه أن يستقرى منهاجه الواضح من خلال دراساته، وإبداعاته فى مجالات التراث والأدب، وتاريخه والدراسات النقدية والتراجم، ومنه اللغة والبلاغة، وقد آثرنا تحديد الموقف منذ البداية ومنذ أن أخرجنا دراستنا المتواضعة فى مجال الاستطيقا، بعد الدراسات الجمالية وفلسفة الفن أن نتابع تلك الجهود الخلاقة والتفسيرات الجادة التى تتميز بالموضوعية

والربط بين الأصالة، والمعاصرة من ناحية أخرى. وبهذا المعيار حاولنا جاهدين أن نطبقه على إبداعات رائدنا فى دراساته الأدبية والنقدية. فتبينا منزلته، وأصالته، والتى تتضح أمامنا بجلاء، فى محاولة استكشافنا للأصول الجمالية (أعنى الاستطيقية) لدراساته النقدية، وتفسيراته لمذاهب النقد والأدب العربى قديمًا وحديثًا، وسنبين أيضًا النزعة التكاملية فى المنهاج النقدى لديه، التى جمعت بين النظرة الفنية والتاريخية فى شمول واتساق عضوى، تجاوز مفهوم البنائية وأنساق الثقافة، فهو يؤكد الصلة العضوية بين الشعر والتصوير التشكيلى، والموسيقى، وكأننا أمام رأى عالم الجمال الفرنسى «أتين سوريو» الذى يؤكد ارتباطات الفنون الجميلة جميعًا فيه، فيتجاوز بذاك مفهوم محاكاة المحاكاة فى الفن، كما قرره من قبل كل من أفلاطون وأرسطو إلى مفهوم آخر، هو الارتباط أو التكوين العضوى بين روافد الفنون الجميلة، بما فيها فنون الأدب المختلفة (من شعر ونثر وقصة وخطابة الخ...) إلى مفهوم جديد يستند إلى روابط ثلاث:

١ - الرابطة الأولى وتتحدد فى الخيال الإبداعى المستوحى من وجدان الفنان وخبراته الحسية واللاشعورية.

٢ - الرابطة الثانية: وتتحدد فى الرؤية الجمالية والصور والمشاهد المستوحاة من الطبيعة أو الخيال.

٣ - الرابطة الثالثة وتتحدد فى الإلهام أو الحدس الجمالى، والإشراق المعبر عن كيفية إدراك الصورة الجمالية الخلاقة أو المبدعة، التى تمر بمراحل أربع، تبدأ بالإعداد، أو التحضير، ثم بالحضانة، أو التمهد والاستغراق، ثم بالإشراق، ثم بالتعبير أو التنفيذ.

كما نجد أستاذنا (ضيف) يحدد منهج الحكم الجمالى على الأثر الفنى من خلال الذوق المتمرس الخبير المستوعب، لأصول التقنية الفنية وعناصرها الجمالية، وحذق وسائل صياغة التجربة الجمالية فى ضوء ثلاثة محاور أو معايير أو مقاييس:

١ - أول هذه المقاييس هو البعد أو المحور التاريخى والعصر الاجتماعى.

٢ - ثانى هذه المقاييس هو البعد، أو المحور الفنى، أو الجمالى المعبر عن تطور المضمون أو المحتوى، وكذا الشكل أو الصيغة فى إطار لغة التعبير سواء أكانت أنغامًا أم ألفاظًا أم ألوانًا.

٣ - ثالث هذه المقاييس هو البُعد، أو المحور الرابط الحضارى بين التراث أو الأصالة، وبين التجديد أو الحداثة أو المعاصرة.

ويمكن القول بأن (الدكتور ضيف) قد رسم معالم الطريق إلى علم جمال أدبى عربى، من خلال دراساته النقدية للنماذج الفنية حيث وضع القواعد والتأصيل النظرى لها ممثلاً غنيًّا عرضه بمؤلفاته القيمة عن مذاهب النقد والفن والشعر والنثر، ودراساته عن البحث الأدبى ومناهجه.

ويكفى أن نستوعب إشارته حول تطور الفكر الجمالى بداية من أفلاطون الذى ذهب إلى أن كل جمال حسى، أو إبداعى، أو عقلى مرده المثال الخالد فى إطار نظريته عن عالم المثل والجمال المطلق، بينما ذهب أرسطو إلى القول بأن الجمال يتمثل فى تناسق التكوين، ثم ساد فى العصر الحديث المفهوم القائل بأن الجمال هو ما يتعلق بالإحساس، أو بالشعور دون الخلط بينه وبين المنفعة، أو الأخلاق فتحددت بذلك معانى الجمالى بوضوح فى مصطلح الاستطيقا Aestherica على يد الفيلسوف الجمالى الألمانى جوتليب مجارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢)، ثم تعددت الدراسات الجمالية على يد كانت وهيجل، وشوبنهور، وجويه، وكروتشه، وتين، وتولستوى، وسانتيانا، وديوى وغيرهم.. وعندما يؤصل الأستاذ ضيف كنظيره الجمالى أنه من الضرورى أن تستند التفسيرات النقدية على أسس واضحة ومحددة، من خلال البعد التاريخى لتطور النقد الأدبى، منذ أرسطو الذى يرى أستاذنا أنه يكاد ينفرد بمنهجه العلمى الدقيق فى محاولة لوضع نظرية كاملة للمأساة أو التراجيديا، وتمتد الدورة الأولى للنقد الأدبى حتى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى، وتتميز هذه المرحلة بإشارات وملاحظات مبهمة غامضة تخلب الأسماع، ولكنها لا تجعل العقول تصغى إليها، بينما تبدأ الندوة الثانية، أو المرحلة الثانية مع مستهل القرن التاسع عشر الميلادى، حيث يحاول النقاد وضع نظرية نقدية ذات صبغة منهجية علمية، من منطلق العلوم الطبيعية أو الفيزيائية، فأقاموا ما يمكن أن نسميه (بالتاريخ الطبيعى للأدب) وطبقوا تصنيفات وتقسيمات الطبيعية على فنون الأدب، متأثرين بالتطورية الدارونية من ناحية، وبمذاهب وقوانين الحضارة والبيئة والجنس والعصر من ناحية أخرى، بل أفسح المجال أيضا للدراسات السيكلوجية والاجتماعية من خلال التفسير الفرويدى، للظاهرة الأدبية أو الفنية، وكان لكل هذه المؤثرات أثره الواضح فى نشأة النقد، وتطور مناهجه وتحليل الأدب والتراجم الأدبية من خلال تفسير معنى الفن والقيمة الجمالية، وخصائص الشعر والموسيقى، والتصوير ووسائل التعبير، أو الصياغة والأوزان فتجاوز النقد المفهوم الثلاثى للبناء الفنى للأدب من ثلاثية وحدة الزمان والمكان والموضوع، إلى أنماط جديدة تمثل فى النتاج الفنى للقصة والمسرحية والقصيدة.

ومن خلال عرض أستاذنا الرائد لنشأة النقد وتطوره يبدأ بالحضارة اليونانية - وإنا نعرض رأيه مع شىء من التحفظ - فعلى حد قوله «إن اليونان أسبق القدماء إلى وضع أصول

النقد وقواعده، جعلهم ينتجون الفلسفة ومجالات أخرى من المعرفة، بدأ بنتاج الشعراء القدامى فى ملاحمهم الأسطورية وبطولاتهم الخارقة، مع هوميروس إبان القرن التاسع ق.م. فى الإلياذه والأوديسة، ثم عند هيزيود فى القرن الثامن ق.م. وكان العهد الأول لتاريخ الفن الأدبى، هو الرواة، ثم التدوين الذى أبرز الشعر التمثيلى إبان القرن السادس ق.م. حيث تعدى وصف الشعراء حياة الآلهة والأبطال إلى الحياة العادية وموضوعاتها الاجتماعية، والسياسية، والفلسفية، فها هو ذا اريستوفانيس يؤلف ملهاته (السحب)، ممثلا الصراع بين الفكر والدين الوثنى للعامة، ثم يتابعها بمسرحية (الضفادع)، مجسما الصراع بين القديم والجديد أو بمعنى آخر صراع الأجيال على لسان شخصياته المحورية اسخيلوس ويوربيدوس، ومع إطلالة القرن الخامس ق.م. يرقى الفكر العقلانى الفلسفى فيكثر الجدل والسفسطة، ونجد محاورات سقراط ثم أفلاطون بين جموع الفلاسفة، والسوفسطائية، تنتهى بمحاولات أرسطو لوضع كتابه البيوطيقا، أو الشعر،تم الريطوريقا أو الخطابة متابعًا بذلك ما كتبه أفلاطون فى محاوراته ايون، والجمهورية، وقولنا بالتحفظ السالف الذكر مرجعه أن الأدب المصرى القديم كان نبعًا للأدب اليونانى.

ومن خلال العرض التاريخى لتاريخ النقد الأدبى، يطلق رائدنا الدكتور شوقى ضيف على النقد الأدبى العربى فى تلك الحقبة قوله.. «إن النقد العربى كان فى جملته نقدًا عمليًّا يتصل بالجزئيات ولا ينفصل عنها.. فقد كان محوره غالبًا البيت والعبارة، ولم ينظروا فى الأدب، أو الشعر نظرة عامة، بحيث يمكن القول أن نشاطهم النقدى كان أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد الخالص.. ومن الصعب أن نجعل لهم فلسفة جمالية، أو نظريات نقدية بالمعنى الدقيق..».

وفى مجال المقارنة لتاريخ الأدب فى العصور الوسطى بإيطاليا وفرنسا، يذكر أستاذنا الدكتور، أن الأدباء تقيدوا تقييدًا شديدًا خلال القرن السادس عشر، والسابع عشر فيما يختص بفن المسرح وقواعده، ثم خضعوا للقواعد الكلاسيكية وأصولها الدراسية، تم ظهر فى القرن الثامن عشر نزعتان من النقد: نزعة تراثية تستند إلى قواعد وأصول الأدب اليونانى، والتقيد بقواعد أرسطو، ونزعة أخرى مغايرة مجددة ظهرت على يد «جراى» (١٧١٢ - ١٧٧١م) بانجلترا بحثا عن آداب عصره، والتغنى بالطبيعة وعلى يد ديدروا بفرنسا (١٧١٣ - ١٧٩٤) داعيًا إلى نبذ التراث والتقاليد القديمة، بينما ظهرت على يد علماء الجمال المعاصرين الذين ساروا بالدراسات الجمالية سيرًا كبيرًا.

وسبق التنويه إلى أن أستاذنا ضيف أقام منهج التحليل النقدى والتقويم الجمالى Jugewanl de Valuera على أساس استطيقى، استنبطه من افتراضين جماليين:

الفرض الأول: وهو الوظيفية فى الفن فى إطار السمات الجمالية، أو العناصر الجمالية الخالصة، بفضل قوى التفكير التى تهدينا إلى الحقيقة وقوة الإرادة التى تهدينا إلى الخير، وقوة الإحساس التى تهدينا إلى المتعة الجمالية: أو بمعنى آخر تكامل المفهوم القيمى للجمال، فعارض بذلك النزعة القائلة، بأن الفن للفن كما عارض النزعة القائلة بالمنهج التأثرى، كما عارض أيضا أصحاب النزعة الموضوعية فى الفن، وأكد من جهة أخرى الأصول الجمالية أو القيم الجمالية بصفة خاصة والقيم بصفة عامة.

الفرض الثانى وهو التكاملية فى الفن فى إطار الإفادة من المناهج المختلفة، والنزعات المتعارضة، ما بين النزعة السيكلوجية التى تنظر إلى ممارسات الفن لتجارب مستقلة، نتيجة المعاناة لدوافع نفسية، أو نزعة اجتماعية نرى الالتزام فى الفن لقضايا اجتماعية، تتوافق منها حرية الفنان وإلزام المجتمع له فى وحدة متسقة، تجعل من الناقد يعين من كل هذه الطرق والنزعات فى تفسيره، وتحليله، وتقويمه للعمل الفنى فى إطار متوازن بين الفن وقيمة الجمال، مع الدافع المعاش وقيم الحياة بما يتحلى به الناقد، من عدالة وأمانة فيضع موازين عادلة لا تميل مع الهوى، أو التعصب وليس أدل من عبارة يسوقها أستاذنا ضيف قوله «.. والناقد الحق لا يرفع شيئًا فوق قيمته ولا ينزل شيئًا دون قيمته...».

ويخلص أستاذنا إلى وضع قواعد تقويم العمل الفنى على أساس استطيقى آفاقه الحياة، وقوامه الخبرة الجمالية، وسبيله الذوق، ولكى يدلك على نظريته، يطوف بنا بين آراء الجماليين، أمثال جريو، وبوبحارتن، وكانت من خلال تحديد مواقف المدارس الفنية، كالرومانسية، والكلاسيكية، والرمزية، والسريالية، والتأثيرية، والتعبيرية.

وفى مجال الاستشهاد بأمثلة يتناول أستاذنا نظرية الشعر، فيقرر بقوله «وليس معنى أن شعراءنا المعاصرين، ينفصلون عن أسلافهم، وتقاليدهم الفنية الموروثة، فما يزال السابقون منهم يحتفظون بشخصية شعرنا، ومقوماته اللفظية، مع التمثيل الدقيق للشعر العربى، وأنماطه فهم مجددون وفى الوقت نفسه متصلون بالقديم، أهلتهم لها ثقافتهم وشعورهم وبيئاتهم وعصورهم ومواهبهم، التى تعبر عن شعوبهم، ومثلها العليا من الخير والحق والجمال. وبذلك لم يعد الشعر عندنا ألفاظًا ترصف رصفًا لتؤلف قصيدة فى موضوع تقليدى، بل أصبح عملاً أدبيًا جديرًا بالعناية والاهتمام لما يتضح فيه من ذات الشاعر وتراث أمته..»، ويستطرد بقوله «ومن المحقق أن الذين تعمقوا فى الآداب الغربية، واستمدوا منها فى بعض منها صورًا من شعرهم، ولكنه من المحقق أيضًا أنهم لم يفنوا أنفسهم فيها. بل ظلت لهم شخصيتهم العربية..» وبهذا يؤكد أستاذنا الملامح والسمات المميزة للفن والأدب، من خلال البعد التطورى فى تاريخ الأدب. من قوله «.. ومن المعروف فى تاريخ الآداب من عصر من عصورها فى أمة من الأمم، لا يمكن أن ينفصم عن

العصور التى سبقته، وكأن هناك تيارًا شائبًا خلف العصور المتعاقبة، يعمل فى القديم ولا يزال يعمل فى الجديد، فكل أدب له ماض يبنى عليه يمد الحركة الدائبة فى الآداب، إذ يحيى كل جيل ما سبقه من أجيال لا من الناحية الجمالية وحدها بل أيضًا من ناحية الأفكار والمشاعر...».

ويشير أستاذنا إلى أهم وأبرز عناصر الجمال الفنى فيما يلى:

أولا: الوحدة العضوية للعمل الفنى.

ثانيا: التطابق بين الصورة والمضمون فى العمل الفنى.

ثالثا: خصوبة الخيال الإبداعى فى العمل الفنى.

رابعا: الأصالة فى بلورة العمل الفنى.

خامسا: دعم القيم الإنسانية فى العمل الفنى.

ثم ينتقل أستاذنا إلى الوسائل الإعلامية للأدب وفنونه من خلال الصحافة والفن السينمائى والمسرحى والقصصى، وهو بذلك يعطى أبعادًا لوسائل ذيوع وانتشار الأدب وفنونه المختلفة.

نظرة تقويمية:

يشغل النقد الأدبى والدراسات البحثية، والتحليلية لبعض النماذج الأدبية والتراجم الشخصية لبعض الشعراء القدامى، والمحدثين التى تناولها أستاذنا الدكتور ضيف بالدراسة والبحث، مجالاً واسعًا فى دائرة بحوثه ومؤلفاته، ولكن أبرز ما ضمنته هذه الدراسات النقدية أساسًا استطيقيا، أى جماليًّا لكثير من النظريات والمذاهب النقدية، اتضح فى تلك الأبعاد والمحاور والأسس والقواعد التى أقام عليها دراساته، فكانت بذلك إرهاصًا أو تمهيدًا ومدخلاً طبيعيًّا لعلم جمال أدبى، له أبعاده وموضوعاته وتقنيته، التى يمكن للمشتغل بهذا المجال أن يستنبطها استنباطًا علميًّا وتطبيقيًّا.

ويجدر التنويه إلى أن ما يبتدّى للدارس فى نطاق النقد الأدبى أنه أقام أنموذجًا يحتذى به عند الدراسة التحليلية لفنون الأدب، قدمه أستاذنا الدكتور شوقى ضيف، كما أن منطلق هذه الدراسات الموضوعية بأجل معانيها وخصائصها، التى يتعين على الدارسين أن يضعوها نصب أعينهم عند الدراسة والبحث، ومما لا شك فيه أن ارتياد أستاذنا لبعض مسائل وموضوعات علم الجمال الأدبى، يعتبر إرهاصًا طيبًا لتنظير علم جمال أدبى عربى، كانت الدراسات النقدية والأدبية فى أمس الحاجة إلى قيامه.

وأخيرًا ونحن فى نهاية المطاف وبعد سفر طويل ومتعدد الاتجاهات بين فنون الأدب، نرى

إضافة وإبداعًا ومنظورًا جادًّا وجديدًا ألا وهو البعد الجمالى أو الأستطيقى، لأستاذنا الرائد الدكتور شوقى ضيف. له منا ومنكم أسمى التقدير وأجل الإعزاز لعمله الممتاز الإبـداعى، ولشخصه الكريم ولجهده العلمى الأصيل، له منا التقدير والتكريم.

د. محمد عزيز نظمى سالم
أستاذ علم الجمال المساعد
جامعة الزقازيق - فرع بنها
كليتى الآداب والتربية

منهج شوقى ضيف
فى دراسة شاعر العصر الحديث

د. أحمد موسى الخطيب

عبر تاريخنا الأدبى الطويل حظيت بعض الأعلام باهتمام خاص، ودار حولها كثير من الخلاف والجدل، أكّد شهرتها ونجوميتها ودورها فى تحقيق التكامل الاجتماعى فى عصرها، وإضافتها النوعيّة للتاريخ الفنى للجماعة، وحسبنا أن نذكر من تلك الأعلام ذات الشهرة العريضة فى تراثنا الشعرى أبا نواس، والبحترى، وأبا تمام، والمتنبى، وأبا العلاء المعرى.. وغيرهم، وأن نتذكر ما دار حولهم - أحياناً - من جدل عنيف، ومن انقسام للذوق الأدبى العام، وكيف ظلّت هذه الأعلام - بعد وفاتها - محل اختلاف للرأى، تستحوذ على اهتمام العلماء، وتستقطب جهود الدارسين، وتتألق فى سماء الفن مُثُلاً يحتذيها شداة الأدب.

أما فى العصر الحديث فيلقانا أحمد شوقى (١٨٦٩ - ١٩٣٢) علمًا باذخًا من أعلام الفن الشعرى، استحق بجدارة أن يتربع على عرش إمارته، فقد ثار حوله - فى حياته وبعد مماته - من الجدل والخلاف والاهتمام ما يفوق نظيره عند أسلافه، وهو حقيق - ولا ريب - أن تتمحور حوله اهتمامات الأدباء والباحثين فى مصر بخاصة والوطن العربى بعامة، منذ أن ركز بقوة - فى مطلع هذا القرن - راية الشعر خفّاقة على ضفاف وادى النيل، وأكّد لمصر زعامتها الأدبية لفن الشعر التى رادها أستاذه محمود سامى البارودى، وأسهم فى صياغة ذوق فنى جديد، حيث بلغت القصيدة الغنائية على يديه أوج نضجها، كما ألان الشعر العربى - لأول مرة - لفن التمثيل، وكرّس هذا المنحى فى خمس مسرحيات شعرية، وقد أسهمت هذه الحركة النقدية النشطة حول شوقى فى إثراء المكتبة العربية بالعديد من الدراسات[١]، حيث تناول بعضهم حياته وفنّه بشكل عام، مثل: شكيب أرسلان «شوقى.. أو صداقة أربعين سنة»، وشوقى ضيف «شوقى شاعر العصر الحديث»، وزكى مبارك «أحمد شوقى» وعمر فروخ «أحمد شوقى أمير

(١) راجع: شعر شوقى الغنائى.. والمسرحى. د. طه وادى. دار المعارف بالقاهرة. ط ٣، ١٩٨٥م. ص ١٧٦ وما بعدها.

الشعراء فى العصر الحديث»، وأحمد محفوظ «حياة شوقى»، ومحمد إسعاف النشاشيبى «العربية وشاعرها الأكبر أحمد شوقى»، وتناول فريق آخر جانبًا من فنّه، فدرس محمد مندور «مسرحيات شوقى»، وتناول طه وادى «شعر شوقى الغنائى والمسرحى»، وبحث محمود حامد شوكت «المسرحية فى شعر شوقى»، ووقف إبراهيم الفيومى عند «شوقى ناثرًا». كما اقتصر بعض الباحثين على دراسة منحىً من مناحية الفنية، مثل: أحمد زكى عبد الحليم «أحمد شوقى.. شاعر الوطنية»، وأحمد الحوفى «وطنية شوقى»، وأحمد سويلم العمرى «أدب شوقى فى السياسة والاجتماع، وصالح الأشتر «أندلسيات شوقى»، وماهر حسن فهمى «شوقى.. شعره الإسلامى».

كما تناوله بعض الدارسين من خلال دراسات مقارنة مع معاصريه، أو مع من تأثر بهم فى التراث العربى أو الغربى، مثل: طه حسين «حافظ وشوقى» وحسن السندوبى «الشعراء الثلاثة.. شوقى، مطران، حافظ»، وعباس حسن «المتنبى وشوقى»، وعبد الحكيم حسان «أنطونيو وكليو باترة بين شكسبير وشوقى». أما محمد الهادى الطرابلسى فى دراسته «لخصائص الأسلوب فى الشوقيات» فقد تناول شعره بمنهج أسلوبى، مقدمًا بذلك أول دراسة أسلوبية تطبيقية لشاعر عربى فى العصر الحديث، هذا ولا تخلو دراسة لتاريخ الأدب العربى فى العصر الحديث من الوقوف عند شوقى وإسهاماته الإبداعية الرائدة، بل لا تكاد تخلو دراسة نقدية لجانب من جوانب الأدب العربى فى العصر الحديث من الوقوف طويلاً عند در شوقى فيه، ونذكر منها «الديوان فى الأدب والنقد» لعباس محمود العقاد بالاشتراك مع إبراهيم المازنى، وشعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» للعقاد، هذا إلى جانب عدد من الدراسات المهمة – وهى رسائل جامعية مخطوطة بجامعة القاهرة – مثل: «الصورة الفنية عند شعراء الإحياء» لجابر عصفور، «والتطوير والتجديد فى الشعر المصرى الحديث» لعبد المحسن بدر، «والشعر السياسى بين ثورة عرابى وثورة ١٩١٩» لعبد المنعم تليمة، و «الصورة الفنية فى الشعر العربى فى مصر «لنعيم اليافى، و «أثر التراث العربى على مدرسة الإحياء» لإبراهيم السعافين.

وكان التعرض لشوقى وأدبه – فى عصره – بمثابة الجسر الموصل إلى الشهرة، ودخول دائرة الضوء من أوسع الأبواب، لذا حفلت آنذاك الدوريات المصرية بخاصة بالعديد من المقالات الأدبية، التى تعلى من قدره أو تحط من شأنه، وأعربت بعض الدوريات المصرية عن احتفالها بشوقى بإصدار أعداد خاصة عنه مثل: السياسة الأسبوعية (إبريل ١٩٢٧م)، وجريدة الأهرام (٣٠ إبريل ١٩٢٧) وتوالت هذه الصورة بعد وفاته، وعلى مراحل زمنية متباعدة، وشارك فيها عدد من الدوريات المتخصصة مثل أبوللو (فبراير ١٩٣٣)، والكاتب المصرى (أكتوبر ١٩٤٧)، والهلال (نوفمبر ١٩٦٨)، والثقافة (أكتوبر ١٩٨٢)، وفصول (أكتوبر ١٩٨٢،

ويناير ١٩٨٣)، وكانت مجلة فصول للنقد الأدبى آخر صور الاحتفاء وأهمها، فقد أفردت عددين كاملين لنشر الدراسات المهمة التى نوقشت إبّان الاحتفال بمرور خمسين عامًا على وفاة شوقى وحافظ، وقد انعقد هذا الاحتفال فى مقر الهيئة العامة للكتاب فى مصر، وشاركت فيه وفود عدّة مثلت الكثير من الجامعات العربية، كما أسهمت فيه وفود غير عربية أيضًا، وامتازت تلك الأبحاث المقدمة بوفرة الدراسات النصّية لأعمال شوقى بخاصة، وبالتنوع اللافت فى المناهج النقدية المستخدمة فى التعامل مع نصوص الشاعر، بل التباين فى الإجراءات التى يتوسل بها المنهج الواحد فى التعامل مع شاعر واحد، وتتناظر فيها الدراسة التحليلية مع الدراسة التوثيقية، مثلما تتجاوب التحليلات البنيوية مع الأسلوبية، وتتقابل البنيوية والأسلوبية مع التفسير التاريخى أو التحليل الاجتماعى، دون أن يخلو الأمر - فى النهاية - من محاولات توفيقية.

وقد شارك أستاذنا الدكتور شوقى ضيف فى هذا الاحتفال بدراسة بعنوان «حافظ وشوقى وزعامة مصر الأدبية»، وقد سلك فيه نهجه فى دراسة «شوقى شاعر العصر الحديث».

ومنذ أن بدأ الدكتور شوقى سلسلة دراساته لتاريخ الأدب العربى بكتابه «العصر الجاهلى»، فقد حدّد منهجهالذى اختطه لنفسه، وكرّسه لا فى تأريخه لسائر عصور الأدب العربى فحسب، بل فى كل دراساته الأدبية التى أثرى بها مكتبة الدراسات الأدبية، وهو منهج يتّسق وتحديده لمعنى الأدب الذى لا يتوسع فيه توسّع بركلمان، وجورجى زيدان، فقد رأى «أنّ أدبنا العربى يفتقر إلى طائفة من الأجزاء المبسوطة، تُبحث فيها عصوره من الجاهلية إلى عصرنا الحاضر، كما تبحث شخصياته الأدبية بحثًا مسهبًا، بحيث ينكشف كل عصر انكشافًا تامًا، بجميع حدوده، وبيئاته، وآثاره، وما عمل فيها من مؤثرات ثقافية وغير ثقافية، وبحيث تنكشف شخصيات الأدباء انكشافًا كاملاً، بجميع ملامحها وقسماتها النفسية والاجتماعية والفنّية»[٢].

وقد أوجز فى استهلاله لكتابه «العصر الجاهلى» أهم مناهج الدراسات الأدبية المعروفة، وما يعتورها من قصور، وما طرأ عليها من تطور، وانتهى إلى قوله «سنحاول أن نؤرخ فى أجزاء هذا الكتاب للأدب العربى بمعناه الخاص مفيدين من هذه المناهج المختلفة فى دراسة الأدب، وأعلامه وآثاره، فنقف عند الجنس والوسط الزمانى والمكانى الذى نشأ فيه الأديب، ولكن دون أن نبطل فكرة الشخصية الأدبية، والمواهب الذاتية التى فسح لها سانت بيف فى دراساته، وكذلك لن نبطل نظرية تطور النوع الأدبى... ولا بدأن نستضىء فى أثناء ذلك بدراسات النفسيين والاجتماعيين، وما تلقى من أضواء على الأدباء وآثارهم، وبجانب ذلك لابد

(٢) العصر الجاهلى. د. شوقى ضيف. دار المعارف بالقاهرة. ط٤ ١٩٦٠. من المقدمة.

أن نقف عند أساليب الأدباء وتشكيلاتهم اللفظية، وما تستوفى من قيم جمالية، ولابد من المقارنة بين السابق واللاحق فى التراث الأدبى العربى جميعه»[٣].

والملاحظ أنه لم يسمّ هذا المنهج التكاملى، لكنه - بعد ذلك - كان أكثر وضوحًا حين نشر كتابه «البحث الأدبى.. طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره» عام ١٩٧٢م، فعرض بالتفصيل لأهم مناهج الدراسة الأدبية، ثم شفعهابالحديث عن المنهج التكاملى، الذى يستضىء فيه الباحث الأدبى بكل المناهج والدراسات الأخرى، لأنه يرى أن البحث الأدبى أعقد من أن يخضع لمنهج معين، أو قل إنه لا يمكن أن يحتويه منهج بعينه، «لذا لابد أن يستعين الباحث بها جميعًا، حتى يمكن أن يضطلع ببحث أدبى قيم، ولعل فى تعددها ما يشهد بأن الآثار الأدبية كنوز حافلة بجوانب وفيرة، وأيضًا لعل فى تعددها ما يشهد بأن منهجًا واحدًا لا يغنى غناءً تامًا فى البحوث الأدبية، فلابد أن يتحول عقل الباحث إلى ما يشبه مرآة تعكس أضواء كل تلك المناهج، فهى تعكس فكرة الفردية والأصالة والمدرسة أو الفصيلة الأدبية، وأفكار البيئة والعصر والظروف والتطور التاريخى والحاجات الاقتصادية للمجتمع، والتزام الأديب ومدى تمثيله لمجتمعه، ورواسب اللاشعور الفردى واللاشعور الجمعى، وعناصر الجمال الكلى للتعبير وموسيقاه، كما تعكس انطباعات الباحث الممتعة وصلة الأديب بالتراث الفنى، وأيضًا تعكس تحليلات لغوية ونحوية بلاغية دقيقة»[٤].

وليس معنى دعوة أستاذنا إلى هذا المنهج أن يلتزم الباحث بحرفية كل تلك المناهج. فقد نبَّه - مثلًا - فى أكثر من موضع إلى جوانب التعسف فى مناهج الدراسات الطبيعية عند سانت بيف وتين وبرونتيير، وصنع مثل هذا حين عرض للمنهج النفسى باتجاهاته المتعددة، فهو يقيم منهجه التكاملى على الاعتدال فى الأخذ من تلك المناهج المختلفة، فيقبل منها ما يراه إيجابيًا مثمرًا فى البحث الأدبى، ويرفض منها ما يجده متعسفًا لا يتفق وطبيعة الأدب، لأنه يرى أن عالم الإنسان يخضع لقوانين أعمق من القوانين الطبيعية، وأن تاريخ الأدب ينبغى أن لا يلحق بالعلوم الطبيعية، وإنما يلحق بالدراسات الإنسانية.

وحين نتأمل دراسته «لشوقى شاعر العصر الحديث» نجد أنه لم يخرج عن منهجه التكاملى الذى اختطه لنفسه، ففى الفصل الأول الذى عقده لحياة الشاعر، يبدو تأثرهبالمناهج الطبيعية عند تين وسانت بيف، فنراه يبحث فى أصوله والعناصر المختلفة التى تآزرت فيه من تركية وشركسية ويونانية وعربية وكردية، وصنعت بالضرورة منه شاعرًا ممتازًا لعل مصر لم تظفر بمثله

---

(٣) المرجع السابق. ص١٣.

(٤) البحث الأدبى.. طبيعته. مناهجه. أصوله. مصادره. د. شوقى ضيف. دار المعارف بالقاهرة. ١٩٦٠م. ص ١٤٤، ١٤٥.

فى عصورها المختلفة، فهو يرى فى ميراث دمه وأعراقه أخطر مكونات الشاعر وشاعريته، حيث يقول «وقد اجتمعت هذه الأصول المختلفة ليخرج منها هذا الفرع المونق، وكلنا نعرف شهرة العرب واليونان قديمًا بالشعر والشاعرية، وإن ازدواج هذين الأصلين فى شاعر ليؤذن أن ينال قمة الشعر، بل أن يبلغ فيه عنان السماء»[٥] ويرى المؤلف أن فكرة الجنس أو الفطرة الموروة فى الأمة التى شاعت فى عصر «تين» و «رينان» نجدها واضحة عند الجاحظ فى حديثه عن الأجناس فى بعض رسائله، كما نجدها ماثلة عند ابن خلدون فى مقدمته[٦].

ويتابع الدكتور شوقى تأمل بعض الأحداث المهمة فى توجيه حياة شاعره وفنّه، فيقف عند طفولته فى بلاط الخديوى إسماعيل، حيث كانت ترعاه جدته «تمراز»، وحيث فتح عينيه على ذهب الخديوى إسماعيل وهو يُنثر أمام عينيه القلقتين الحالمتين، فقد وضعته ربّة الشعر منذ نعومة أظفاره فى مهاد من النعيم، وما زالت تدلله فى هذا المهاد حتى آخر حياته، وكان ابتعاثه – على نفقة الخديوى توفيق وبتوجيه منه – إلى باريس لتلقى علومه فى القانون قيدًا جديدًا يشده إلى القصر، ويبعده عن الشعب، كما أنّه بقبوله العمل فى القصر بعد العودة يكون قد أمعن فى الارتباط بالقصر والحياة الارستقراطية والانعزال عن الشعب وهمومه فى برجه العاجى، وقد كان لهذا كله أثره العميق فى شعره حيث أضعف – فى شطر حياته الأول – من اتصاله بحياة الشعب المصرى، وحولته إلى بوق للقصر وصاحبه وما يتصل به، وبهذا استطاع المؤلف أن يفسر اتساع مساحة المدائح والتهانى للخديوى توفيق، ثم للخديوى عباس حلمى، وأن يبرّر تعلق شوقى بالمتنبى. أهم شعراء المديح بين العرب السابقين، لاتفاقه وذوقه فى الشعر الرسمى الذى كان يصنعه، كما استطاع أن يعلل خصيصة من خصائص شوقى الأساسية، وهى أنه لا يشعر بنفسه شعورًا كاملاً فى فنه، وكأنه يحسّ دائمًا أنه يعيش لغيره. فقد بدأ حياته الفنية بإخضاعها للخديوى ومدائحه، فعاش له حتى فى غزله، ووصفه للخمر، إذ نراه يضعهما فى مقدمات مدائحه، ولا يفردهما بمقطوعات خاصة إلا نادرًا، ولما عاد إلى مصر بعد النفى، احتفظ بخاصيته الفنية المميزة له، وهى أن يكون شاعر غيره، فأصبح شاعر مصر والأقطار العربية كلها.

وفى إطار هذا العرض التاريخى، يفسر المؤلف استجابات شاعره الفنية إبّان ارتباطه الوثيق بالقصر، فحين احتدم الصراع بين «كرومر» معتمد إنجلترا فى مصر والخديوى عباس، ووقف رياض «رئيس الوزارة المصرية» يلقى خطابًا، مشيدًا باللورد كرومر، ومعرّضًا بعباس ودولته، طلع شوقى على الناس بقصيدة عنّفه فيها، وأنحى عليه باللائمة، ومنها قوله:

---

(٥) شوقى شاعر العصر الحديث. د. شوقى ضيف. دار المعارف بالقاهرة ١٩٥٣م. ص ١٠.
(٦) انظر: البحث الأدبى. د. شوقى ضيف. ص٨٨.

كبـير السـابقـين من الكـرام بـرغمى أن أنـالـك بـالمـلام
لقـد وجدوك مفتـونـًا فقـالـوا خـرجت من الوقـار والاحتشام

فشوقى يؤنب رياضًا من أجل الخديوى لا من أجل الشعب، ومثل هذا ثورة شوقى للأسرة العلوية حين نُقل كرومر من مصر سنة ١٩٠٧، وخطب منددًا بإسماعيل وعصره. ولعل أوضح من هذا موقفه من أحمد عرابى بعد عودته من منفاه، حين استقبله بأهجية مطلعها:

صغـار فى الـذهـاب وفى الإيـاب أهـذا كـلُّ شـأنـك يـا عـرابى

وشتان بين وقدة عواطف شوقى، وثورته حين تعرّض كرومر لإسماعيل، وحين تعرض كرومر للشعب المصرى الأعزل فى دنشواى، ونصب له مقصلته، وفتح له سجونه، فلم يستجب الشاعر لهذا الحدث الجلل إلا بعد مرور عام على الحادث، وبمقطوعة فاترة، لا بقصيدة طويلة، لم تأت تعبيرًا عن عواطف متأججة أو إحساس حقيقى، بقدر ما كانت مصانعة للجمهور الذى يقرأ شوقى فى الصحف.

وربما كان موقفه من صديقه ورفيقه مصطفى كامل، حين توفى أبلغ فى الدلالة على عبودية شوقى لأميره، لأن مصطفى كامل كان قد قطع علاقته بعباس حين وجده يتبع سياسة وفاق مع السيد «غورست» معتمد بريطانيا، فلما طوى الردى صفحة مصطفى كامل المشرقة، وكفّ قلب مصر النابض عن الخفقان، تلكّأ شوقى فى رثائه، ثم ثاب إلى رشده فرثاه، لأنه كان يخشى الخديوى وسخطه، وفى الوقت نفسه يريد أن يصانع الشعب المصرى الذى يقرؤه.

ويرد المؤلف اتساع مساحة «التركيّات» فى ديوانه إلى هذه الحقبة التى قضاها مرتبطًا بإرادة أميره، يحركه كما يشاء، ومتى يشاء، فاتسع مدى التركيات فى ديوانه فى هذه المرحلة من حياته الفنية عما تحتله مصر وحوادثها الجسام، لأن شوقى لم يكن ملك نفسه، إنما كان ملك أميره المخلص لتركيا والمحب لها، والذى أراده أن يولى وجهه شطر باب العالى فى الآستانة، ويرى الدكتور شوقى أن عاطفة شاعره الوثيقة نحو الترك، التى تظهر فى تركياته كلها، قد ترجع فى بعض أسبابها إلى الأصل التركى الذى جرت دماؤه فيه، على أن لا ننسى دور عباس الحاسم فى هذا الشأن.

وفى إطارٍ من هذا المنهج يرى المؤلف أنّ فساد الحياة السياسية فى مصر، أثّر فى توجيه شاعره، «فقد نشأ وهو يرى القصر والأمير كل شىء فى حياة المصريين، فهما مصدر العزّ والذل، والخفض والرفعة، والجاه والسلطان، فأراد شوقى أن يقتحم هذا الحصن الأشم، وأن يكون له مجال فيه. ولو أن الحياة كانت تجرى فى مصر على شكل آخر، فيـه ديمقراطيـة، وفيه إيمان بالشعب، وعمل صادق على إحيائه، لكانت أحلام شوقى غير هذه الأحلام، ولما رأيناه منضويًا

تحت لواء الأمير، يسبح بحمده آناء الليل وأطراف النهار[7]»، ويفاخر معاصريه بأنه شاعر الخديوى، فيقول لهم:

شـاعـر العـزيـز ومـا بـالـقليـل ذا اللقـب

فالظروف السيئة التى أحاطت بشوقى إذن هى التى ضيّقت حدود شاعريته، وجعلتها محفوفة بالأشواك فى هذه الحقبة الطويلة، من حياته التى تجاوزت عشرين عامًا.

كما لم يفت المؤلف أن يبين أثر نعيم البيئة التى نشأ فيها شاعره، وترف المكان الذى عاش فيه على فنّه، فقد وصف كاتبه أحمد عبد الوهاب[8] حياته بأنها كانت نعيمًا ومتاعًا خالصًا، وأنه كان يسير فى طرق مملوءة بالورود والرياحين، وأنه كان يجلس فى أجواء معطرة، وكيف كان يتناول الحياة كؤوسًا صافية، فهو يدور فى فلك المرح والحياة البهيجة، فتراه ينتقل من مقهى إلى مقهى، ومن مطعم إلى مطعم، ومن دار خيالة إلى أخرى.. وقد سمّى قصره على ضفاف النيل بالقاهرة «كرمة ابن هانى»، وسمى قصره بالإسكندرية «درّة الغواص». وهى قصور تشى أسماؤها ومواقعها بالثراء والترف، كما أنه حين نُفى كانت الأندلس – وهى من أجمل بقاع الأرض – من نصيبه، وكان دائم الترحال لمصايف سوريا ولبنان، وكثيرًا ما تغنى شعرًا بهذه وتلك، بالإضافة إلى زياراته الصيفية لمصايف تركيا مع أميره، حيث كانت تتملى عينه بمجالى البسفور وغيره، هذا إلى جانب زياراته المتعددة لولديه (على ومؤنس) فى باريس أثناء تعلمهما هناك، ويخلص المؤلف «إلى أنّ شوقى يمثل الشخص المترف الذى أترف حسّه وشعوره إلى أقصى حد، ولعله لذلك لم يستطع النهوض بالتعبير عن عواطف صارخة أو منحرفة فى نفسه؛ لذا فإحساسه بنفسه غير تام فى شعره، لأنه من الشعراء الغيريين، وهو من هذه الناحية كان معدّاً ليتفوق فى الشعر القصصى، ولعله من أجل ذلك يرتفع إلى القمة حين يترك المدائح والمراثى والشعر الغنائى الخالص إلى التاريخ، حينئذ ينفسح الأفق أمامه، إذْ يجد مادة خصبة لشعره وغيريته[9]». فشوقى إنما تلائمه الموضوعات الخارجة التى لا ينسج فيها نفسه، وإنما ينسج غيره، فهو لم يعش لنفسه، وإنما عاش لغيره، ويرى الدكتور شوقى أن الإحساس بقانون البيئة قديم عند العرب[10]، إذ نجدهم كثيرًا ما يتحدثون عن أهل البدو، وأهل الحضر، وخصائصهما وأثرهما فى لغاتهما، نجد ذلك عند الجاحظ فى مواضع متفرقة من بيانه، ونجده عند

---

(٧) سوقى شاعر العصر الحديث. ص ٢٥.

(٨) انظر: المرجع السابق. ص ٣٨.

(٩) المرجع السابق. ص ٥٤.

(١٠) انظر: البحث الأدبى. ص ٩٠.

على بن عبد العزيز الجرجانى فى وساطته بين المتنبى وخصومه، ولكنّه يتحفظ على أهمية هذا القانون فى دراستنا للأدب العربى، فقد تقف حواجز بين البيئة وتأثيرها البعيد فى حياة أدبائها، فتجعل تأثيرها ضعيفًا، حتى لينمحى أحيانًا.

ويولى المؤلف ثقافة شاعره أهمية خاصة، لما أدته من دور فاعل فى توجيه موهبته، فقد التقى منذ وقت مبكر بالشيخ الأزهرى محمد البسيونى البيبانى أستاذ اللغة العربية لأبناء الخاصة الخديوية؛ وكان شاعرًا فصيحًا، فأخذ عنه علوم العربية، وتأثر بشاعريته التى كانت تبهره، وكان هذا الشيخ مدّاحًا للخديوى توفيق، كما كانت ستأنس برأى تلميذه وذوقه قبل أن ينشر قصائده، فلهج الشيخ بتلميذه والثناء عليه، ولم يلبث التلميذ أن سار فى الدّرب الذى سار فيه أستاذه، وكان لهذا الجذر الأول فى ثقافة الشاعر أثره فى تكوين شاعريته، حيث وصله بطائفة كبيرة من شعراء العرب فى عصور القوة أمثال: أبى نواس، وأبى تمام، والبحترى، وابن الرومى، وأبى الطيب المتنبى، وأبى فراس الحمدانى، وأبى العلاء المعرى، وابن زيدون وغيرهم. وأثرهم جميعًا فى شعره قوى واضح، وفى شوقياته العديد من القصائد التى عارضهم فيها، وقد تفاوتت أصداؤهم فى فنّه، ولكن أحدًا منهم لم يبلغ مبغ البحترى، أو المتنبى، فمعارضة شوقى وتقليده للممتازين من أسلافه لم تكن تعنى التخلف، وإنما كانت تعنى التفوق، فاستطاع بتفاعله مع الشعراء السابقين وعلى رأسهم المتنبى والبحترى «أن يكوننفسه موسيقى ساحرة تعتمد على صياغة عربية أصيلة، ومن هنا استحوذ على قلوب العرب جميعًا فى مشارق الأرض ومغاربها، لأنه ضرب على أوتار قيثارتهم، فأحسن الضجبإلى أبعد حد[١١]».

كما يرى المؤلف أن صلة شاعره بالمتنبى بخاصة، بالإضافة إلى وفرة مدائحه بعامة، للملوك والأمراء، وما خلعه عليهم من مثالية خلقية، كانت وراء ذلك التيار الخلقى العام لذى جرى أولاً فى شعره الغنائى، ثم فى شعره المسرحى. فكثرة حكمه تى رصّع بها شعره، وتتابعت أسرابًا فى شعره الغنائى، إنما يحتذى بها صنيع المتنبى شاعره الأثير، وفى دراسة المؤلف لمسرحيات شوقى نلاحظ اهتمامه برصد التيار الخلقى، ودوره فى رسم الشخصيات، وتصوير الأحداث، وهو تيار تُنْصَر فيه الفضيلة وما يتصل بها من وفاء ومروءة وكرم، وكأنه يريد أن يقوّى فى نفوس الجمهور العناصر التى ترغّب فى عمل الخير، ويَحمد الدكتور شوقى هذه النزعة الأخلاقية التى تبدت فى مسرحيات شاعره، لأنه أرضى بها جمهوره، وأخذ على عاتقه أن يقوّى خلقه. ولكنه لا يسرف فى ذلك حتى لا تخوج المسرحية إلى شكل وعظ تملّه النّفس، وإنما يأتى فى ثنايا الحوار، ويرى أن شوقى لم يكن بدعًا فى منحاه الخلقى، فشكسبير نفسه وغيره من كبار المسرحيين وبخاصة الكلاسيكيين كانوا أخلاقيين، يدعون فى ثنايا مسرحياتهم إلى الأخلاق الكريمة، ولذلك كان

(١١) شوقى شاعر العصر الحديث. ص ٨٤.

شوقى موفّقًا جدّ التوفيق فى جريان هذا التيار الخلقى بمسرحياته، وبثه على لسان شخوصه وأقوالهم، وقد انتقل به من شعره الغنائى إلى شعره المسرحى، ففى مسرحية كليوباترة، يتسع الجانب الخلقى إلى آماد بعيدة، ويبدو بوضوح فى أثناء تصويره لكليوباترة وأثناء ما يجرى على شفتيها من أقوال، فقد اتّهمت فى عفافها وطهرها، وصوّر ذلك شوقى على ألسنة الشخوص من حولها، ولكنه دفعها دائمًا لتردّ هذا الظن الآثم، بل دفع بعض الشخوص لتستردّ ظنّها، فإذا حابى الذى كان يكرهها يقول حين تنتحر:

الله يشهد أنى قد سدلْتُ على	ما كان من نزعات الرأى نسيانا
وأننى اليوم أبكيها وأندبها	ولا أقيس بها فى الطُّهر إنسانا

فقد حاول شوقى أن يحيط الملكة المصرية بهالة من النبل والوقار والخلق الطية،ولا يتضح هذا التيار الخلقى فى تصويره لكليوباتره أو لغيرها من الشخصيات فى مثالية خلقية جيدة أو رديئة فحسب، بل يتضح أيضًا فى معانٍ خلقية كثيرة تغمر المسرحية، وتتخلل الحوار فيها من حين إلى حين، كما يتضح هذا تيار فى مسرحية «عنترة» فالبطل عنترة مَثَل من أمثلة الخلق لرفيع عند البدو سواء فى شجاعته ومروءته، أو فى كرمه وإيثاره لليتامى وغلمعدمين، أو فى عفافه وجُملة فضائله، ويرى الدكتور شوقى أن هذه الصفات النبيلة فى المسرحية هى عمادها وحائطها وركنها الذى لا يميل، أما عبلة فمثال للوفاء والإيمان بالفضائل المعنوية الخفية لا الفضائل الجسدية الظاهرة، فالمسرحية فى تصميمها وفى نموها ونهوضها تعبير عن الأخلاق العربية الكريمة، وقد أجرى فيها شوقى غير قليل من ينابيع حكمته، وبخاصة فى الفصلين الأخيرين، وكما جرى هذا التيار قويًا فى هاتين المسرحيتين، فقد اطّرد تدفقه فى سائر أعماله المسرحية.

ويرى المؤلف أن التيار الثقافى القديم فى شعر شوقى كان يقابله ويجرى معه موازيًا له تيار جديد، وقد حاول أن يستقصى عناصره، وأن يقف على أصدائه فى فنه، فوجد أنه قد تثقف بالثقافة الأوروبية، ودرس الحقوق، واطلع على الآداب الفرنسية، واختلف إلى المسارح التمثيلية والغنائية فى باريس، وإلى «مقهى داركور» حيث كان يجلس الشاعر الرمزى فرلين. ورأى تحت عينيه حركات التجديد بين الشعراء الفرنسيين، وقرأ فى آثارهم.. وقد عبر شوقى فى مقدمته لشوقياته عن اضطرابه إزاء ما رأى من آداب القوم، ورغبته فى التجديد تعبيرًا واضحًا، حيث وعى أن وظيفة الشعر لا تقف عند حدود المدح، فهناك مُلْك الكون الفسيح، ونظم أثناء بعثته فى باريس أولى محاولاته المسرحية «على بك أو فيما هى دولة المماليك»، وترجم قصيدة «لامرتين» المسماة بالبحيرة شعرًا، ونظم الحكايات على أسلوب «لافونتين» الشهير، وربما كانتصيدته «كبار الحوادث فى وادى النيل» هى أهم صدى لاطلاعه على الآداب الفرنسية، وبخاصة بما

قرأه ليفكتور هوجو فى ديوانه المسمى «أساطير القرون»، فالمؤلف يرى أن شوقى قد اقتنع بأن هناك جديدًا ينبغى أن يتأثر به شعراء العربية، ولكنه لم يدرس هذا الجديد دراسة دقيقة، ولذلك يبدو فيما ذكره فى مقدمة شوقياته حائرًا أكثر منه مجددًا صاحب منهج مرسوم، فلم يتعمق فى الأدب الفرنسى المعاصر له، ولا تغلغل فى الثقافة الفرنسية والآداب الغربية القديمة والحديثة، وكأنّ حياته فى القصر لوته عن رسالته وغايته، وربما كان لحركة أستاذه البارودى نحو القديم أثر فى نفسيته، فلم يُعن عناية قوية بالجديد فى الأدب الفرنسى.

وفى إطار تحديد المؤلف للظروف والمؤثرات المهمة المختلفة، التى أثرت فى شوقى وصناعته، تحدث فى الفصل الذى أفرده لحياته عن نفيه إلى إسبانيا سنة ١٩١٤، إثر تغير الظروف السياسية فى مصر، وكيف كانت سنوات النفى الخمس نقطة تحول خطيرة فى حياته، وعلامة فارقة فى توجهه الفنى، فالشعر المصرى الحديث كان بحاجة إلى أن يصهر الألم نفس شوقى، حتى تصبح نفسًا غنية، وحتى تقترب من جمهور وطنها، وما تمور به نفسه من هموم وآلام، فكان حزن شوقى حزنًا مركبًا، ولكنه الحزن الذى يصفّى النغم، ويرهف المشاعر، ويهيىء شوقى للشعر الوجدانى، وللتعبير عن محن الحياة وآلام الناس، فبالنفى تمت لشوقى نفسه الشاعرة، وتمّ له صوته، وأحسّ الحياة من طرفيها: اللذة والألم، والنعيم والحرمان، وبعد عودته من منفاه أصبح مِلكًا لشعبه بعد أن كان قبل النفى مِلكًا لسيّده وأميره، وأصبح جزءًا لا يتجزأ لا من كل ما يجرى فى وطنه فحسب من مشاكل وقضايا ومعارك، بل فى الوطن العربى، فانبرى للدفاع عن قضاياه، وللتعبير عن همومه، وهكذا أنضج النفى وطنيته وحسّه العروبى.

ويرى الدكتور شوقى أن المنهج الاجتماعى فى دراسة الأدب يصل دراسة الأدب بالدراسات الاجتماعية، لأن الأدب فى حقيقته هو تعبير عن المجتمع وكل ما يجرى فيه من نظم وعقائد ومبادىء وأوضاع وأفكار، والأديب لا يسقط على مجتمعه من السماء، وإنما ينشأ فيه ويصدر عنه، وأن الالتزام فى الأدب العربى ليس جديدًا، فقد عرف أدبنا القديم - فى عصر بنى أمية، وعصر بنى العباس - صورًا أدق من الصور الحديثة[١٢]، فكما بدأ شوقى يغنى وطنه، وهو فى منفاه، حيث يقول:

وطنى لو شغلت بالخلد عنه ... نازعتنى إليه بالخُلد نفسى

فقد كتب فور عودته قصيدته «بعد المنفى» يعلن فيها فرحته بلقاء وطنه، وأنه سيعتنقه اعتناق العابدين، حيث يقول:

---

(١٢) راجع: البحث الأدبى. ص٩٦ وما بعدها.

ويـا وطنى لقـيتـك بعـد يـأسٍ كـأنى قـد لقيت بـك الشبـابـا
وكـلّ مسـافـرٍ سيؤوب يـومًـا إذا رُزق السـلامـة والإيـابـا
ولـو أنى دُعـيتُ لـكـنـتَ دينى عليـه أقـابـل الحتمَ المجـابـا

وفيها يتحدث عن مشكلة التموين وجشع التجار، ويطّرد بعد ذلك التزامه بمتابعة قضايا الشعب وآماله، فى مشروع «ملنر» سنة ١٩٢٠، ومشروع ٢٨ فبراير ١٩٢٢، وأخذ يغنى مع الشعب آماله فى الدستور والنظام البرلمانى، وفى التعليم والجامعة، وفى الجيش.. ولا تكاد تمر حادثة به إلا ويستخلص منها حكمة وموعظة، ولا تكاد تنزل به حادثة إلا ويقف بقربه يعزّيه ويمنّيه، ونذكر من تلك المواقف تناحر الأحزاب فى ظل الحرية التى نالها المصريون، وسفر سعد زغلول إلى إنجلترا للمفاوضة فى شئون السودان، التى توشك بريطانيا على ابتلاعه، وإطلاق سراح بعض السجناء ممن اتهمتهم المحاكم العسكرية الإنجليزية بقتل السردار عام ١٩٢٤، وظل يغنى للمصريين أعياد جهادهم وأحداث سياستهم، ولم يكتف بذلك بل وضع الأناشيد لينشدها النشء، ناهيك عن قصائده التى تغنى فيها بتاريخ مصر العريق، وقد لاحظ المؤلف أن وطنية شوقى وحسّه القومى اللذين انبجسا بعد عودته من منفاه، لم يتحققا فى شعره الغنائى فحسب، بل كان لهما أثرهما البعيد فى مسرحه الشعرى أيضًا، إذ رأى ثلاث مآسٍ من مآسيه تسترضى العاطفة الوطنية فى المصريين، وهى: مصرع كليوباترا، وقمبيز، وعلى بك الكبير، وثلاثًا أخرى تسترضى العواطف العربية والإسلامية وهى: مجنون ليلى، وعنترة، وأميرة الأندلس. أمّا الملهاة فتقوم على موضوع مصرى شعبى.

ففى مسرحية كليوباترا – مثلاً – أراد شوقى بدافع من مصريته أن يبرر بعض مواقف الملكة المصرية، واضطر إلى تحريف فى بعض الحوادث حتى يصل إلى غايته، إذ عدّ فرار أسطولها من موقعة «إكتيوم» سياسة ومكرًا بأنطونيو وأكتافيوس جميعًا، كأنها تريد أن يتطاحنا ويتفانيا حتى تصبح مصر سيدة البحر المتوسط، ويرى المؤلف أن شوقى محقّ فى الإطار الوطنى الذى وضع فيه كليوباترا ملكة المصريين فى حقبة قديمة من حقب تاريخهم، ولا يعيبه ذلك، إنما يعيبه أن يتخلّى فى أثناء المسرحية عن هذا الإطار، وهو ما لم يحدث، إنما الذى حدث استمرار هذا الإطار حتى النفس الأخير لكليوباترا، وقد وسّع الإطار فلم يدعه خالصًا لها بل أدخل معها مصريين مثل حابى والكاهن أنوبيس، كما حفلت المسرحية بتعليقات للمصريين على الرومان فيها حقد وسخط شديدان، وفيها برٌّ بالوطن وحب، وفيها غضب على روما وكره، وفيها مقاومة عنيفة للعدوان، واعتزاز بأن مصر لن تغلب، ويمضى المؤلف متلمسًا لهذا التيار الوطنى فى مآسيه المصرية، ومتتبعًا لدوره فى تشكيل رؤية شوقى الإبداعية، وفى بنائه الفنى لتلك المسرحيات. وقد فعل مثل هذا فى مآسيه ذات الإطار العروبى الإسلامى، كما يرى المؤلف أن موضوعات

مسرحياته بعامة. بالإضافة إلى كيفية معالجتها جاء متّسقًا مع الظروف السياسية التى كانت تمر بها مصر وسائر الأقطار العربية.

ولم يحلق شوقى بقيثارته فى أجواء وطنه وحده، بل تغنّى بها فى أجواء العالم العربى كله، وغناؤه اليوم يختلف عن قبل الحرب الكبرى، فالعروبة كانت تأتى على هامش تركياته أو مدائحه فى الرسول الكريم، أما فى هذه الحقبة فإنه يتغنى بالنزعات الوطنية والقومية الطارئة على هذه الشعوب، فهو يتغنى بأمجادهم الماضية، وبثوراتهم الحاضرة، وهو يحس إحساسًا قويًا بأنّ مصر والشام والعراق وغيرها من الأقطار العربية أسرة واحدة، وربما لم يظفر قُطر من شوقى بما ظفرت به سوريا.

ويرى الدكتور شوقى ضيف أنه و لم تتطور حياة مصر وحياة الشرق من حولها، وتظهر فكرة الوطنية والقومية، ويأخذ الشعبلمصرى والشعوب العربية فى البروز، بل فى السيادة والحياة الديمقراطية، لولا هذا كله ما تحول الشعر العربى - لا شعر شوقى فحسب - إلى هذه الوجهات الجديدة التى نجدها عند شوقى.

كما استعان الدكتور شوقى بمنهج جمالى للوقوف على مكونات صناعة شاعره الفنية، فرأى أنه قد تخرج فى مدرسة البارودى الشعرية، فلم ينحرف إلى بديعيات، ولا إلى مبالغات، بل اتخذ مذهب أستاذه فى صب قوالبه، ونحت تراكيبه، وبناء قصائده وكأنها أهرامات مصر شموخًا وضخامة وصلابة، أمّا آيته الكبرى فى صناعته، فهى موسيقاه التى تعد لبّ إبداعه، ولا تُعرف فى عصرنا لسواه، إذ كان يعرف دائمًا، كيف يستخرج من ألفاظ اللغة كل ممكناتها الموسيقية، وكانت موسيقاه مصدر حيرة لمعاصريه من شعراء الشرق العربى، جعلهم يحنون رءوسهم أمام فنه، ويهتفون له من أعماق قلوبهم إجلالاً وإكبارًا، بل لقد بايعه بيعتهم الكبرى، وهى ضروب من الموسيقى تشبه السمفونيات الخالدة، يستطيع النقد الحديث أن يحلّ طلاسمها الساحرة، ولا يمكنه أن يفك ألغاز فتنتها، وحبذا لو شفاالدكتور شوقى هذا الطرح بنقد تطبيقى، حاول فيه تحليل موسيقى نص شعرى، ليقف القارىء معه على شىء من أسرار عبقرية شوقى الإيقاعية، التى بهرت معاصريه، فكانت سببًا فى اتساع شهرته على النحو المعروف. وإلى جانب هذه الموسيقى هناك الخيال المتألق الذى يعرف كيف يلتقط الصور البعيدة، ولا يغض من صوره أنّ كثيرًا منها قد استمده مما اختزنته ذاكرته، ووعته حافظته من تراث أسلافه، فالفن لا يعرف الثورة النهائية على الماضى والانفصال الحاد، والفن يعنى الإضافة والابتكار والتجديد، ولا يعنى الخروج المطلق على الرسوم.. ويرى المؤلف أن العاطفة هى الركن الثالث فى صناعته، لكنها لم تكن متّقدة ولا فيّاضة، ويعلل ذلك بغيرية شوقى. وربما كانت أروع عواطف شوقى هى العاطفة الوطنية، وعنها صدر فى فرعونياته، أو قل فى ملاحمه المصرية.

ويؤازر هذا المنهج الجمالى منهجٍ تاريخى وآخر اجتماعى يعتمد عليهما الدكتور شوقى فى دراسته لصناعة شوقى، ويفرد فصلاً لذلك يتحدث فيه عن جملة من المؤثرات المختلفة التى أثّرت فى صناعته، فوقف عند النقاد وتأثيرهم فيه، ولاحظ كيف بدأ حياته الفنيـة فى عصر لا يعرف إلا نقدًا لغويًا جافًا، يعتمد على البلاغة التقليدية القديمة، وقد تزعم هـذا المنحى النقدى المويلحى واليازجى، اللذان حملا عليه بعنف، وأعدّاه نفسيًّا لأن ينساق فى تقليد الشعر الغربى الذى تقدمه وخاصة أمثلته الممتازة، وكان للتقليد عنده مظهـران: الأول معارضـاته، والآخر تمسكه بعمود الشعر العربى، وخلف هؤلاء النقاد فى القرن العشرين جيل جديد تزوّد بالنقد الأوربى، وفتح نوافذه على الأدب الغربى، وثار ثورة محققة فى عالم الشعر والفنوقد قاد هذه الثورة عبد الرحمن شكرى، والعقاد، والمازنى، وطه حسين، ورأى المؤلف أنهم قد اشتطّوا فى نقدهم لشوقى، وقلما اعتدل بعضهم، على أنّ هذا النقد فى جملته وتفاصيله كان خيرًا وبركة على شاعرنا وعبقريته الخصبة، فقد أخذ يفيض بها على مناحٍ وجوانب مختلفة، فانصرف عن القصر والخديوى أو صرفته الظروف، وعكف على الشعب، والتزم بالتعبير عن حياته وآلامه، ولم يلبث أن حقق الحلم الذى كان يراود الجيل الجديد من النقاد حين ابتكر شوقى الشعر التمثيلى، فبزّ بذلك نفس هؤلاء المجددين الذين كانوا ينكرون شاعريته ونبوغه، ومهما يكن فإن هذا النقد الجديد عند العقاد وطه حسين وأضرابهما كان له آثار كبار فى شعر شوقى، فقد كان يشحذ ذهنه، وكان من الذكاء والنبوغ والعبقرية بحيث استطاع أن يوازن فى فنّه موازنة دقيقة بين التقاليد الموروثة فى الصياغة والموسيقى، وغيرهما، وبين ما يراد للشعـر العربى الحـديث من تجديـد ومسايرة للعصر والبيئة والظروف.

كما لاحظ المؤلف أنّ شوقى وغيره من الشعراء، قد تأثروا فى أواخر القرن الماضى وفى أثناء القرن العشرين بالجمهور، وقد أسهمت الصحافة بدور كبير فى عنايـة الشعراء بـالجمهور، واتضح ذلك عند شوقى فى تركياته التى كانت تُنشر فى الصحف لتذاع على العرب والمسلمين إرضاءً لعواطفهم قبل الخلافة إبّان حرب أوربا الصليبية معها، وهذه التركيات هى التى أعدّت شوقى ولفتته إلى التغنّى بالعاطفة الدينية، فنظم مدائحه فى الرسول الكريم.

وقد اقترن بالمؤثر السابق فى صناعة شوقى مؤثرر اخر هو المناسبات. وشوقى لم يتـرك – قبل النفى وبعده – مناسبة تتصل بأميره، أو بحياة الشعب المصرى إلا وتغنّى بها، وكأنما قد غدا صحفيًّا خالصًا، فهو يؤدى للناس الأخبار والأحداث فى قصائد نابضة الحياة، وبذلك وصل بهذا النوع من شعر المناسبات إلى القمة التى لا قمة بعدها، حتى لم تعد فيه بقية لشاعر، ولعل إحساسه بذلك هو الذى دفعه إلى البحث عن عالم جديد، وكان هذا العالم هو عالم الشعر التمثيلى.

وكما تأثر الشعر العربي عبر رحلته الطويلة بالغناء، وتركت هذه الصلة بصماتها واضحة على فن الشعر الغنائي، فقد ترك الغناء أثرًا عميقًا في صناعة شوقي. فالمؤلف يرى أنّ شوقي قد خلق موسيقيًا، ولو لم يتجه إلى الشعر لكان مغنيًا أو موسيقارًا من الطراز الأول، وعزّز هذا الاستعداد عند شوقي صلته الوثيقة بالمغني المشهور محمد عبد الوهاب(١٣)، وقد أثّر هذا التآلف في شعر شوقي لا من حيث تأليفه للأغاني، بل أيضًا من حيث تأليفه للألفاظانتخابها بحيث تعمل ما يريد محمد عبد الوهاب من تموجات واهتزازات صوتية، كما دفعته هذه الصلة إلى أن ينزل من سماء ألفاظه الجزلة إلى ألفاظ سهلة تدور على كل لسان.

كما استعان الدكتور شوقي بالمنهج النفسي في تفسيره لجانب من فنّ شاعره. ففي دراسته لشعره الوطني ردّ على من أخذوا عليه أنه لم يناضل في سبيل نصرة مذهب سياسي معين(١٤). بأنه لم يكن يحب هذا اللون من التشاحن الحزبي، ولم يكن يحب أن يعيش هذه امعيشة الملونة بألوان الطيف، كما كان غنيًا عن أن يرتزق بشعره، فاعتززمالأحزاب، وعاش مستقلاً، حتى لا يصدم أحدًا بكلمة أو همسة، لأن أحمد شوقي كان من أصحاب الأمزجة الهادئة، التي لا تستطيع أن تشاهد لونًا من ألوان المصارعة بين الناس، ولم يعرف شوقي يومًا المصارعة، وقد جرت حياته في هدوء وسلام، ولم تتخللها عاصفة سوى عاصفة النفي، ومثله في هدوئه ومزاجه لا تقاس وطنيته بصراعة واصطدامه بالناس، وإنمتقاس بفنه وشعره الذى سخّره لمصر والمصريين.

كما لجأ الدكتور شوقي ضيف إلى تحليل بعض المسودات الخاصة بالشاعر، للوقوف على أسرار صناعته، وانتهى إلى أنّ الشعْر المسرحي - حين يبدعه - لا يأخذ شكل الحوار المعروف، وإنما كان يصنعها قطعًا، فهو يفكر في شعره المسرحي وينظمه بنفس الصورة المعروفة في الشعر الغنائي، وبهذا التحليل لبعض مسودات شعر شوقي التمثيلي انتهى المؤلف إلى سرّ شيوع الطوابع الغنائية في مسرحه سواء في كثرة القصائد والأناشيد التي تتخللها، أم في نظام الشعر وأوزانه وقوافيه، أم في لغتها وموادها التصويرية - لما لاحظ أنّ مسرحياته ضعيفة من حيث التمثيل، لأن شوقي نظمها بروح الشاعر الغنائي، إذ كان يزاوج فيها بين الغناء والتمثيل، فهو يكتب مناظر الفصل في شكل قطع غنائية بدون ملاحظة المتحاين(١٥).

وهكذا نلاحظ أنّ أستاذنا الدكتور شوقي ضيف يأخذ بمجموعة من المناهج في دراسته «لشوقي شاعر العصر الحديث»، ولم يقتصر على منهج بعينه، فيعتمد حينًا على المنهج الطبيعي،

---

(١٣) انظر: شوقي شاعر العصر الحديث. ص١٦٧ وما بعدها.

(١٤) انظر: المرجع نفسه. ص١٤٨.

(١٥) انظر: المرجع نفسه. ص٦٧، ص١٧٥.

وحينًا آخر يلجأ إلى المنهج التاريخى والمنهج الاجتماعى، ونجده يعوِّل على المنهــج الجمالى، ويستخدم المنهج النفسى فى حدود ضيقة، كما يلجأ إلى الوثائق والقيام بتحليل بعض المسودات أيضًا. وتمثل هذه المناهج فى مجموعها المنهج التكاملى الذى يراه أستاذنا شوقى ضيف الأوْلى والأدنى إلى القصد فى دراسة تاريخ الأدب وأعلامه، وكما التزمه فى دراسته لشوقى، لم يخرج عنه فى سائر دراساته لتاريخ الأدب العربى وأعلامه.

د. أحمد موسى الخطيب
مدرس الأدب العربى
كلية التربية - جامعة الملك فيصل

النثر العباسى
فى دراسات شوقى ضيف

د. سعيد منصور

لم ينل النثر العربى من عناية مؤرخى الأدب العربى فى دراستهم للعصور الأدبية المختلفة، مثل ما ناله فى تاريخ الأدب العربى للأستاذ الدكتور شوقى ضيف، على كثرة من أرخوا للأدب العربى منذ بداية هذا القرن، وكثرة ما كتب من دراسات وبحوث عالجت هذا الحشد الضخم من موضوعات الأدب العربى، وأعلامه، واتجاهاته، وفنونه.. وتود هذه الكلمة أن تنحصر فى دراسة شوقى ضيف للنثر الفنى فى «العصر العباسى»، الذى تناوله جزءان من سلسلة تاريخ الأدب العربى، التى بلغت حتى الآن ستة أجزاء.كما تناوله أيضًا كتاب «الفن ومذاهبه فى النثر العربى»، ولقد سارت هذه الدراسات، وستسير بإذن الله، بكل ما اتصفت به بحوث أستاذنا الجليل من دأب واستيعاب عبر منهج تاريخى تحليلى، يرصد حركة التطور ويتابعها، ويقف عند مظاهر ازدهار الفن فيها، وينفذ إلى ما وراء ذلك من أسباب ترجع إلى تأثير الحياة السياسية، والاجتماعية، والعقلية، فى كل فترة من فترات هذا التطور.. ثم هى بعد ذلك، تقف عند الفنون والموضوعات، ترد ذلك كله إلى أعلام الكتاب، من أصحاب كل فن وموضوع، لتخلص من ذلك إلى النصوص الأدبية النثرية، تستخرجها من مظانها الأولى ومصادرها الأصلية، لتحلل النص وتستقرئه وترجعه إلى الأصل، أو المذهب الفنى الذى صدر عنه.

كان لا بد إذن – وهذه هى صورة المنهج فى إطارها – العام – أن تكون هذه الوقفة عن الحياة فى العصر العباسى، بمرحلتيه الأولى والثانية فى أشكالها الكبرى.. صورة الحياة العباسية فى شكلها السياسى.. وما يتصل به من أحداث كبرى. وفى شكلها الاجتماعى وما يتصل به من مشكلات اقتصادية، ثم فى شكلها العقلى وما يتصل به من شئون دينية وثقافية، ثم ما يتبع ذلك كله من دفع تيار الحضارة الإسلامية فى جداولها الكبرى، التى يستمد منها الشعراء كما يستمد منها أدب الأدباء، وفكر الكتاب واتجاهات النثر العربى.كل ما يدبج من رسائل فنية، وما يؤلف من مؤلفات أدبية، وما يجرى على ألسنة الخطباء من خطابة لا تغفلها النظرة الشاملة، أجرى الحياة الأدبية فى الجداول التى تجرى فيها تيارات النثر العربى.

فإذا ما رجعنا إلى الحياة فى العصر العباسى الأول، وقد انتقلت عاصمة الدولة شرقًا إلى العراق - تتمخض عن نظم سياسية وإدارية جديدة تؤثر من غير شك فى اتجاه حركة التأليف، بل توجه أيضًا حركة الترجمة بكل ما تشعبت إليه من شعب، وما سلكت إليه من دروب، وما بعثته علوم الأوائل من مؤثرات ثقافية وفكرية ومذهبية. يقول شوقى ضيف:

«بذاك عمت الروح الفارسية فى الحياة العباسية، حتى الخليفة نفسه، لم يعد كأسلافه الأمويين، يمثل شيخًا كبيرًا من شيوخ القبائل العربية، بل أصبح خلفًا لملوك الفرس الساسانيين، فله وزراؤه وحجابه وبلاطه، وله نفس التقاليد الفارسية.. والذى لا ريب فيه أن هذه الثقافات الدخيلة التى نقلت إلى العربية وسعت طاقتها، بما اكتسبت من المعانى العقلية والفلسفية، وقد أصبح النثر العربى نثر ثقافة متشعبة، تمدها روافد كبيرة من إيران والهند واليونان، وليس ذلك فحسب، فقد أخذت تدخل فى هذا النثر طرائق النظر الأجنبية وأساليب الأجانب فى تفكيرهم، والذى لا ريب فيه أيضًا أنه قام على هذا العمل نخبة من رجال الفكر الذين يحسنون اللغتين المنقول عنها والمنقول إليها، فإذا هم يستخدمون أسلوبًا مولدًا جديدًا يحتفظون فيه للعربية بصورتها النحوية والتركيبية.. وكانوا كثيرًا ما يضيفون صيغًا اجديدة، ولكنهم لم يبتعدوا بها عن تراكيب العربية، ومن يقرأ كتب ابن المقفع، وهو من أوائل المترجمين يرى كيف استطاع أن يضفى على أساليبه الطوابع العربية تامة كاملة، وبذلك اتسعت لغة الصحراء، وأصبحت لغة ثقافية ذات أسلوب مرن، يستوعب كل ما لدى الأجانب من كنوز المعرفة، ومذاهب الفلسفة، مما كان له أثره فى الأدب نثره وشعره.. وعلى هذا النحو أصبح النثر العربى فى العصر العباسى متعدد الفروع، فهناك النثر العلمى، والنثر الفلسفى، والنثر التاريخى والنثر الأدبى الخالص، وكان فى بعض صوره امتدادًا للقديم، وكان فى بعضها الآخر مبتكرًا لا عهد للعرب به، على شاكلة ما هو معروف فى كتابات سهل بن هارون والجاحظ. وظلت الخطابة مزدهرة فى أوائل هذا العصر. وإن كان قد أسرع الذبول إلى الخطابة الحفلية، إذ لم تعد القبائل تقدم بوفودها على الخلفاء، كما كان الشأن فى عصر بنى أمية، أما الخطابة السياسية فظلت فترة نشيطة، بحكم دعوة بنى العباس لأنفسهم. حتى إذا استقام لهم الأمر أصابها ما أصاب الخطابة الحفلية من الذبول»[1].

كانت هذه الصورة العامة للتطور الذى شهده النثر العربى فى العصر العباسى الأول، تبعه تطور بعيد فى النثر العربى، شهده بعد ذلك العصر العباسى الثانى، حيث اتسعت - كما يقول شوقى ضيف «الطاقات المستكنة» فى اللغة العربية؛ ليحمل النثر العربى فى أوانيه الثقافات

---

(١) الفن ومذاهبة فى غلنثر العربى ص ١٢١، ١٢٤ - ١٢٦.

الأجنبية المختلفة «حملا لايزال يروع الباحثين» (العصر العباسى الثانى ص ٥١٣)، وقد تقدمت بيئة المتكلمين فى هذا العصر أيضًا من أجل «وضع قواعد البلاغة العربية.. وأخذوا يحاولون مبكرين التعرف على مقومات البيان العربى، ودار بينهم كلام كثير عن البلاغة وقواعدها البيانية» (ص ٥١٨)، مثل ما فعل الجاحظ فى البيان والتبين، كما قدمت بيئة اللغويين كتبًا مختلفة، منها ما يعتمدعلى رواية الأشعار الغريبة، وبعض أخبار عن الأعراب مثل مجالس ثعلب.. وكتاب الكامل للمبرد.. وأدب الكاتب لابن قتيبة.. وعلى ضوء هذين الذوقين اللذين مثلتهما بيئة المتكلمين وبيئة اللغويين، صنف إبراهيم بن المدبر رسالته العذراء، يقول شوقى ضيف: «هى أول رسالة تناولت بدقة صناعة النثر.. وآداب الكتابة.. فيطلب ممن يريد حذقها طول الاختلاف إلى العلماء.. ومدارسة كتب الحكماء ورسائل المتقدمين والمتأخرين، والموقوف على الأشعار، والأخبار، والسير، والأسماء، والخطب ومحاورات العرب، ومعانى العجم، وحدود المنطق، وأمثال الفرس ورسائلهم وعهودهم وسيرهم». (العصر العباسى الثانى ص٥٢١).

وفى متابعة هذا التحليل الدقيق لتلك البيئات التى عنيت بحركة النثر العربى فى تيار الحياة الأدبية، تأتى «بيئة المترجمين والمتفلسفة ومن كان ينهج نهجهم فى الدعوة لمعايير البلاغة العربية، ولعل خير كتاب قدمته هذه البيئة فى مجال النثر والكتابة.. هو الكتاب الذى نشر باسم نقد النثر منسوبًا إلى قدامة بن جعفر..» (العصر العباسى الثانى ص ٥٢٣). ويتوقف شوقى ضيف لتقييم أثر هذه البيئات المختلفة، بما أضافته إلى دفعة التطور، فيرى أن «بيئة المتكلمين هى التى سيطرت بما وضعته من معايير على أذواق الكتاب والأدباء فى العصر، وظل ذلك حقبًا متطاولة، وهى بيئة كانت تزاوج بين المعايير العربية والمعايير الأجنبية بحيث ظلت أوضاع العربية قائمة، كما ظلت مقوماتها حية، مقومات تعتمد على التراث القديم، وتتطورر ما يلائم العصر والثقافات الحديثة، تطورًا لا يجنى على العربية، بل تجنى منه ثمارًا رائعة، غذاء للعقول وشفاء للقلوب والأرواح. على هذا النحو كان ذوق بيئة المتكلمين هو الذوق الأدبى العام، وكان لذلك أثره فى أن ازدهر النثر العربى وأخذت موضوعاته تتنوع تنوعًا واسعًا، وقاد هذا الازدهار الجاحظ المتكلم المشهور (ص ٥٢٤).

وبهذا التحليل ترد اتجاهات النثر العربى فى عصر من أزهى عصوره إلى أحضانها التى خرجت منها.. وبيئاتها التى ترعرعت فيها.. وأصولها التى أخذت عنها.. بل إنها فى الحقيقة هى العلل والأسباب التى أدت إليها. وتمضى هذه النظرة الشاملة لتتابع مسيرة النثر العربى، التى اندفع بها فى طريق التقدم لتتعدد فى العصر العباسى فنونه الأدبية فى صورتيها القولية والكتابية، إن هذه الصور لتتعدد أشكالها ليوضع هذا كله فى ميزان النقد، ويرد إلى مذاهب الفن المختلفة، لتتدرج بينها أساليب النثر العربى فى مراحل الصنعة، وتكتسب كل مرحلة مما أحاط بها من

ظروف العصر وأوضاعه الاجتماعية والثقافية، والحضارية أيضًا.. وكأن حركة التطور فى النثر العربى كانت تواكب - فى رؤية شوقى ضيف - حركة الحياة فى جميع مظاهرها.. ومن هنا كانت الوقفة التحليلية التى رأيناها تصنف الفن ومذاهبه فى النثر العربى، يقول شوقيويف «وعلى سنن من طبائع الحياة أخذ النثر يتطوّر تطورًا واسعًا، إذ حمل خلاصة هذه المدنية، وملئت أوانيه بشرابها الجديد الذى اختلفت ألوانه باختلاف ينابيعه الكثيرة».

(العصر العباسى الأول ص ٤٤١)

ونقف الآن عند تطور الفنون النثرية القولية، كما بدت عند شوقى ضيف فى العصر العباسى الأول، فنراها تشمل فن الخطبة والوعظ والقصص. أما الخطابة، فبينما تنشط الخطابة السياسية فى مطالع هذا العصر لاتخاذ العباسيين لها أداة فى بيان حقهم فى الحكم.. (راجع العصر العباسى الأول ص ٤٤٨).. إذا بالخطابة الحفلية التى كنا نعهدها من قبل قوية فى عصر بنى أمية تضعف الآن «لسبب طبيعى، وهو أن وفود العرب لم تعد تفد على قصور الخلفاء، وبالتالى لم يعد خطباؤها يفدون عليهم، فقد أسدلت الحجب بين الخليفة والرعية، ولم يعد يلقى وفودها ولا خطباءها المفوهين، واقتصرت الخطابة الحفلية حينئذ على بعض مناسبات.. (العصر العباسى الأول ص ٤٥٠)، أما الخطابة الدينية، فقد ظل لها ازدهارها.. «وعلى نحو ما كان الخلفاء، والولاة يشاركون فيها لعصر بنى أمية، كانوا يشاركون فيها أيضًا لهذا العهد» (ص ٤٥١).

ويتابع شوقى ضيف استقراء نصوص الخطابة فى العصر العباسى الثانى، فيرى الخطابة السياسية تضعف، وتضعف معها الخطابة الحفلية، أما الخطابة الدينية فهى «إن كانت قد ضعفت على ألسنةالخلفاء، فإنها نشطت نشاطًا عظيمًا فى المساجد» (العصر العباسى الثانى ص ٥٢٧).

ومن الفنون القولية فن الوعظ الذى يتصل بالخطابة الدينية التى مرت بنا، والذى نهض به فريق كبير من الوعاظ، كانوا «يستمدون دائما من الذكر الحكيم، وأحاديث الرسول الكريم ﷺ، وأقوال الصحابة، ومن سبقوهم إلى الوعظ فى العصر الأموى من مثل الحسن البصرى.. وكثير من الوعاظ كانوا يمزجون وعظهم بالقصص الدينى وتفسير بعض آى القرآن، وهو مزج قديم منذ الصدر الأول للإسلام» (العصر العباسى الأول ص ٤٥٤) وإذا كان القصاص والوعاظ، فى العصر العباسى الأول، «وقد ارتقوا بصناعة النثر فى المعانى التى كانوا يرددونها رقيًا بعيدًا» (العصر العباسى الأول ص ٤٥٦)، ففى العصر العباسى الثانى أخذت تنشأ «طبقة جديدة من الوعاظ، كانوا يسمون بالمذكرين، ويسمى مجلسهم باسم مجلس الذكر أى ذكر الله وتسبيحه، وكانوا من الصوفية» (العصر العباسى الثانى ص ٥٢٨).. ليس هذا فحسب، بل «تكونت حول هؤلاء الوعاظ من المتصوفة سريعًا حكايات كثيرة تصور جهادهم العنيف فى قمع شهوات النفس ولذاتها، وكيف كان الصوفى يفرض على نفسه عناءً شاقًا مضنيًا لا يطيقه

إلا أولو العزم».. «وهذه الحكايات الصوفية أخذت تكون ضربًا من ضروب الآداب الشعبية العربية» (العباسى الثانى ص ٥٢٩). إذ كان الناس يتداولونها رجالاً ونساءً وشيبًا وشبانًا، وكأن التصوف كان عاملاً قويًا فى ظهور تلك الآداب، وطبعها بطوابع الشعب ولغته وألفاظه». (العصر العباسى الثانى ص ٥٣٠).

ومن فنون النثر القولية أيضًا المناظرات.. التى «قلما عنى مؤرخو الأدب العباسى بالحديث عنها).. مع أنها كانت من أهم الفنون النثرية، وكانت تشغل الناس على اختلاف طبقاتهم، لسبب بسيط وهو أنها كثيرًا ما كانت تنعقد فى المساجد.. بين المتكلمين والفقهاء وأصحاب الملل والنحل لهذا العصر». (العصر العباسى الأول ص ٤٥٧).

أما المناظرات الكلامية التى حمل لواءها المعتزلة وغير المعتزلة، فقد نهضت بالنثر العباسى نهضة رائعة، كما يرى شوقى ضيف (الفن فى النثر العربى ص ١٢٧) يقول: «واقرأ فى كتاب الحيوان للجاحظ، فلن تجد موضوعًا إلا خاضوا فيه، واستخرجوا منه معانيه، حتى لتظن أنه لم يكن هناك أديب بارع إلا وتستهويه تلك الجماعة، وتجذبه إلى ميادينها، ليبحث فى الأسباب الكونية ومسبباتها، والعلل ومعلولاتها.. وقد دعتهم رغبتهم فى إحكام لمناظراتهم، ومناقشاتهم، أن يبحثوا بحثًا واسعًا فى بلاغة الكلام، وكيف يبلغ المتكلم بكلامه الكفاية وغاية الحاجة، بل كيف يروع السامعين ببيانه، وحلاوة ألفاظه، وحسن مخارج حروفه، حتى تسكن القلوب إليه، وتثلج الصدور». (الفن ومذاهبه فى النثر العربى ص ١٣٠-١٣١) ويقول: «وقد ملأ الجاحظ نحو مجلد من كتابه الحيوان بمناظرة، انعقدت بين معبد والنظام فى الكلب والديك أيهما أفضل،ظل يورد أدلة كل منهما فى صورة رائعة، وهى صورة تدل دلالة بينة على مدى ما أصاب هؤلاء المتكلمون من تنويع لأفكارهم، وتصحيح لمقدماتهم وتصريف لأساليبهم وألفاظهم، وإذا كانت القدرة البيانية بلغت باثنين منهم هذا المبلغ فى مساوئ الديك ومحاسنه ومنافع الكلب ومضاره، فما بالك بما كان يجرى بينهم فى مسائل الدين واستقصاء كل مسألة وجمع معانيها وترتيب أفكارها وألفاظها؟» (الفن ومذاهبه فى النثر العربى ص١٢٨-١٢٩). ويرى شوقى ضيف أن هذه القدرة البارعة فى الجدل، وفى تأليف الحجج والأدلة، إنما «تدل على ما أصاب العقل العربى حينئذ من رقى، جعله يستقصى ما يتحدث عنه أحسن استقصاء، ويحرص فيه المقتكم على التدقيق والتعمق كأشد ما يكون التعمق والتدقيق، وكان يصحب ذلك بكثير من الظروف ومن السفسطة التى تدل على ترف العقل وارتفاعه عن الآراء الشائعة، ويصور ذلك من بعض الوجوه ما حكاه الجاحظ فى فاتحة كتابه البخلاء، عن مذهب يسمى باسم الجهجاه «فى تحسين الكذب فى مواضع، وفى تقبيح الصدق فى مواضع، وفى إلحاق الكذب بمرتبة الصدق، وفى حط الصدق إلى موضع الكذب..» (العصر العباسى الأول ص ٤٦٢) ويرى شوقى ضيف أن هذا

التقبيح للأشياء المستحسنة والتحسين للأشياء المستقبحة إذا كان قد «عرف فى الأدب الفهلوى القديم، وأن العباسيين تأثروا فى هذا الاتجاه بما كان منه فى هذا الأدب». يقول.. «ونحن لا ننفى ذلك، وإنما نلاحظ أنه حتى إن صح فإن العباسيين توسعوا فى هذا الاتجاه بتأثير مناظرات المتكلمين، وما داخلها من سفسطة أحيانًا، بحيث أصبح هذا التحسين والتقبيح نمطًا من أنماط التفكير العباسى، وبحيث عم فى كل شيء، مما هيأ فيما بعد لظهور كتب المحاسن والمساوئ» (العصر العباسى الأول ص٤٦٣).

أما إذا انتقلنا إلى ما بعد هذا العصر لنتابع دراسة شوقى ضيف لتطور المناظرات من بين فنون النثر القولية، فى العصر العباسى الثانى.. فسنرى أن المعتزلة «لم يتراجعوا عن الوظيفة التى ندبوا لها أنفسهم إزاء أصحاب النحل والملل.. وظل الجدلُ عنيفًا بينهم وبين غيرهم من المتكلمين». (العصر العباسى الثانى ص ٥٣٥). كما كثرت المناظرات بين أصحاب المذاهب الفقهية. «وفى طبقات الشافعية للسبكى أطراف من هذه المناظرات.. وبالمثل كان اللغويون والنحاة يتناظرون، وشائعة معروفة مناظرات المبرد مع ثعلب..» (ص ٥٢٦).

ويقول شوقى ضيف «وحتى الكتب المؤلفة فى هذا العصر نجد عليها مسحة المناظرة والجدل واضحة، حتى على عنواناتها، إذ كثيرًا ما تعنون كلمة الرد أو كلمة النقض، فالكتاب يؤلف ردا أو نقضًا لكتاب آخر، وكأن المناظرات لم تقف عند المجالس والمحاضرات فى المساجد، بل امتدت إلى الكتب والمصنفات، ويوضح ذلك الجاحظ فى بعض كتبه ورسائله.. وكأنما كانت المناظرات والمحاورات لغة العصر الفكرية، فدائمًا مناظرات ومجادلات فى كل مكان وفى كل موضوع علمى أو فلسفى أو أدبى». (العصر العباسى الثانى ص٥٣٩).

ويمضى التطور التاريخى لفن المناظرات بعد ذلك حتى نصل به – مع شوقى ضيف – إلى كتب المحاسن والأضداد كما ذكرنا من قبل،من ذلك كتاب المحاسن والأضداد المنسوب خطأ إلى الجاحظ، يقول شوقى ضيف: «ومما يشهد أن الكتاب ليس للجاحظ، وإنما هو لمؤلف تال لعصره أن نجد فيه نقولاً عن عبدالله بن المعتز، وكان فى الثامنة من عمره حين توفى الجاحظ. الكتاب مجموعة كبيرة من المناظرات فى الأخلاق والشمائل، فكل خلق أو كل شيء تعرض محاسنه ثم تعرضمعايبه، وتصور المعايب والمحاسن فى أخبار وأقاصيص وحكايات، تلتقى فيها الثقافات المعروفة حينئذ وما كان يتسرب منها إلى كتب السمر، وفى مقدمتها الثقافة الإسلامية». (ص ٥٤١) ويقول شوقى ضيف «ويلتقى بهذا الكتاب فى موضوعاته وأكثر مادته كتاب المحاسن والمساوئ لإبراهيم بن محمد البيهقى.. وطبيعى أن تكون مصادر هذا الكتاب هى نفسها مصادر الكتاب الأول المنحول للجاحظ، لأنه ليس أكثر من نسخة مجددة له» (ص٥٤٦ – ٥٤٧).

وإذا كان ما رأيناه فيما سبق يتصل جميعه بفنون النثر القولية.. فإن الفنون النثرية الكتابية، قد انفتحت أمامها أبواب التقدم والرقى والأصالة في العصر العباسى فى صورة لم يشهدها تاريخ النثر العربى قبل هذا العصر، وربما كان ذلك ايضًا بعده حتى مطلع العصر الحديث، تلك هى الصورة التى يرسمها منهج شوقى ضيف الذى عرفنا خطواته السابقة، ونعرف الآن كيف تمضى بنا قدما لتقف بنا بعد ذلك وقفة خاصة، عند فن الكتابة التى نشطت نشاطًا واسعًا فى هذا العصر، «فقد توفر عليها - كما يقول شوقى ضيف - مئات من أصحاب الأقلام يحدوهم فى ذلك ما كانت تدره عليهم من أرزاق واسعة، وكان من يظهر منهم مهارة فى دووابن الخلافة سرعان ما يرقى إلى رياسة الديوان الذى يعمل فيه، وقد تقبل عليه الدنيا فيصبح رئيسًا لمجموعة من الدواوين، وقد يصبح وزيرًا للخليفة يسوس الدولة، ويدبر أموره وشئونها، فإن لم يصبح وزيرًا أصبح واليًا لإقليم من الأقاليم... وعلى هذا النحو كانت الكتابة فى هذا العصر الجسر الذى يصل الشخص إلى أرفع المناصب، وكان من يتقنها من الوزراء والقواد والولاة يلقى الإكبار والإعجاب فى كل مكان». (العصر العباسى الأول ص ٤٦٥).. ويقول شوقى ضيف «ومن ينظر نظرة عامة فى موضوعات الرسائل الديوانية لهذا العصر يلاحظ أنها كانت تتناول تصريف أعمال الدولة، وما يتصل بها من تولية الولاة، وأخذ البيعة للخلفاء وولاة العهود، ومن الفتوح والجهاد ومواسم الحج والأعياد، والأمان، وأخبار الولايات وأحوالها فى المطر والخصب، والجدب ووصاياهم، ووصايا الوزراء والحكام فى تدبير السياسة والحكم». (العصر العباسى الأول ص ٤٦٨).

ومع العصر العباسى الثانى كانت الدواوين فى سامراءبغداد أشبه بمدرسة فنية كبيرة، يفد عليها الشباب ويختبرون اختبارًا دقيقًا.. ولا ريب أن ذلك جعل التنافس على النهوض بالكتابة فيها يبلغ الذروة، وهو تنافس دفع إلى التثقف الواسع بكل ألوان الثقافات، وفى مقدمتها الثقافة اللغوية». (العصر العباسى الثانى ص ٥٥٠ - ٥٥١).. «وقد أخذ كتاب الرسائل الديوانية منذ أواسط القرن الثالث الهجرى يصطنعون السجع فى جوانب من رسائلهم... وحقا أخذ السجع يدخل فى الرسائل الشخصية، منذ القرن الثانى كما صور ذلك كتاب العصر العباسى الأول على نحو ما يلقانا فى رسالة ابن سيابة المشهورة، ولكنّ الرسائل الديوانية، ظلت تكتب بأسلوب مرسل، يشيع فيه أحيانًا الآزدواج، أما السجع فيندر أن نلتقى به فى تلك الرسائل، وكأن الأذواق أخذت تستعد لشيوعه، وانتشاره فى الكتابة الديوانية لهذا العصر». (العصر العباسى الثانى ص ٥٥٥) لكن السجع لم يلبث أن «أصبح ظاهرة عامة فى الرسائل الديوانية» (ص ٥٦٠)... حتى أصبح «لغة جميع الرسائل منذ أوائل القرن الرابع للهجرة، بل مع أواخر القرن الثالث، فليس هناك كاتب إلا ويسجع، وإن فاته السجع فى مكان من رسالته عاد إليه فى الأمكنة الأخرى» (ص ٥٦١). بل إن «السجع أصبح منذ خلافة المقتدر اللغة العامة للدواوين،

فالرسائل تمتلئ بزخارفه ولآلئه، إذ غدا المثل الأعلى للجمال الفنى فى الكتابة الديوانية، فلابد فيها من قوافيه وفواصله، ولابد من تساوق أنغامه وألحانه فى الكلام» (ص ٥٦٢).

ويقف الدكتور شوقى ضيف عند فنون النثر الكتابى الأخرى فى العصر العباسى الأول مثل فن التوقيعات، وهى كما يقول «عبارات موجزة بليغة تعود ملوك الفرس، ووزراؤهم، أن يوقعوا بها على ما يقدم إليهم من تظلمات الأفراد فى الرعية وشكاواهم، وحاكاهم خلفاء بنى العباس، ووزراؤهم فى هذا الصنيع... ودارت فى الكتب الأدبية توقيعات كثيرة أثرت لكل خليفة عباسى كل وزير خطير... ولعل وزيرًا لم يبرع فى التوقيعات براعة جعفر بن يحيى البرمكى... قال ابن خلدون: (كان جعفر بن يحيى يوقع فى القصص بين يدى الرشيد ويرمى بالقصة إلى صاحبها، فكانت توقيعاته يتنافس البلغاء فى تحصيلها للوقوف فيها على أساليب البلاغة وفنونها، حتى قيل انها كانت تباع كل قصة منها بدينار» (العصر العباسى الأول ص ٤٨٩ - ٤٩٠).

وننتقل بعد هذا مع الدكتور شوقى ضيف إلى الرسائل الإخوانية والأدبية، فقد نمت هذه الرسائل فى العصر العباسى الأول نموًّا واسعًا «تصور - كما يقول - عواطف الأفراد ومشاعرهم، من رغبة ورهبة، ومن مديح وهجاء، ومن عتاب واعتذار واستعطاف، ومن تهنئة واستمناح، ورثاء أو تعزية، وكانت هذه العواطف تؤدى فى العصر الأموى بالشعر، وكان من النادر أن تؤدى بالنثر، أما فى هذا العصر فقد زاغحمفيها النثر الشعر بمنكب ضخم، وأتاح له ذلك أمران: أولاً ظهور طبقة ممتازة من الكُتَّابِ الذين يجيدون فيه إجادة رائعة، وخاصة من كان منهم يكتب فى الدواوين، إذ كانوا يأخذون أنفسهم بثقافة واسعة، وكانوا يعنون بتحبير كلامهم، وتجويده وحشد كل ما يمكن فيه من عناية فنية.. والأمر الثانى مرونة النثر ويسر تعابيره وقدرته على تصوير المعانى بجميع تفاريعها قدرة، لا تتاح للشعر لارتباطه بقواعد موسيقية معقدة من وزن وقافية. وقد طوع هؤلاء الكتاب الديوانيون أو السياسيون أساليبه، ومرنوها على أن تحمل كثيرًا من المعانى الجديدة غير المألوفة، وبذلك كله ثبت النثر للشعر فى التعبير عن العواطف التى طالما عبر عنها، بل لقد أظهر فى ذلك طواعية لعلها لم تكن تتاح حتى لكبار الشعراء». (العصر العباسى الأول ص ٤٩١).

ويقول شوقى ضيف «ومما يدل دلالة واضحة على أنه رقى فى هذا العصر رقيًّا واسعًا، حتى فى المجال العاطفى الخالص الذى طالما مرنت اللغة على أدائه شعرا، وهو رقى تتزاوج فيه المادة العقلية بما استنبط الكتاب من دقائق المعانى، واللذة الشعورية بما استنبطوا من دقائق الأحاسيس والصور، وما بثوا فى ألفاظهم من حسن الاختيار للصيغ، من جمال التقابل بين العبارات والجمل، حتى ليحاول بعض الكتاب أن يسجع فى كلامه، حتى يصوغه صياغة موسيقية تامة» (ص ٤٩٨). «وعلى هذا النحو لم يترك الكتاب فنًا من فنون الشعر إلا كتبوا فيه،

وعبروا عنه بكتاباتهم موجزين تارة ومطنبين تارة أخرى، محاول بكل ما استطاعوا أن يظهروا القارئ على براعتهم وتفننهم فى الأداء». (ص ٥٠٠)، بل لقد «دفعهم تفننهم فى بعضها أن يتحولوا بها إلى ما يشبه الرسائل الأدبية الخالصة، وهى التى تتناول خصال النفس الإنسانية، وتصور أهواءها وأخلاقها، وتوضح لها طريقها إلى الخير، حتى لا تسقط فى مهاوى الشر..» (العصر العباسى الأول ص ٥٠٢).

وفى العصر العباسى الثانى تستمر منافسة النثر للشعر فى مجالاته الخاصة، وهى مجالات الوجدان.. «حتى لنرى قومًا إذا سئلوا عن الكلام أو الوصف هل يكون شعرًا أو نثرًا فضلوا أن يكون نثرًا» (العصر العباسى الثانى ص ٥٦٢).. ويؤرخ شوقى ضيف لتطور النثر الفنى فى هذا المجال متتبعًا موضوعاته ومراحله، ويقول: «كان الكتاب يكثرون من الدعوة للزيارة، ولقضاء بعض الوقت فى اللهو ولسماع الغناء أو للسمر والطعام. وأكثروا من التهانى فى كل مناسبة فى الأعياد، وفى الزواج وفى إنجاب الأولاد وفى ختانهم، وفى الحج وقضاء مناسكه، وفى وصف الطبيعة شتاء وفى الربيع، وقد تعقبنا انتشار السجع فى الرسائل الإخوانية طوال العصر لندل على أن ذوقًا عامًّا أخذ يعنى به، وهى عناية جعلته يعم فى تلك الرسائل مع أواخر القرن الثالث، بل لقد أخذ يعم - منذ أواسطه»... ولم يقف انتشار السجع وشيوعه منذ انتشار الرسائل الإخوانية والديوانية، فقد أخذ يشيعع ى الرسائل الأدبية الخالصة، وكان الجاحظ قد أشاع فى تلك الرسائل أسلوب الازدواج المعروف به، غير أن من تلوه فى القرن الثالث الهجرى أخذوا يدخلون عليها السجع ويكثرون منه، على نحو ما تصور ذلك رسالة لابن المعتز، كتب بها إلى بعض أصدقائه يصف سامراء ويأسى لخرابها «ويذم بغداد وأهلها، وهى أشبه بمناظرة بين البلدتين: العاصمة القديمةسامراء، والعاصمة الجديدة بغداد.. ويطل القرن الرابع، وإذا هذه العناية تصبح هى الذوق العام فى الكتابة الأدبية، فليس هناك كاتب نابه إلا ويتخذ هذا الأسلوب الفنى الجديد أسلوب السجع وما يطوى فيه من زخارف البديع». (العصر العباسى الثانى ص ٥٧٠ - ٥٧١، ٥٧٣).

ويتبع بحث هذا التطور فى تاريخ النثر العربى لهذا العصر العباسى فى مرحلتيه الأولى والتانية - عند شوقى ضيف - دراسة تختص بأعلام الكتاب فى العصرين.. أما العصر العباسى الأول، فقد شهده ابن المقفع، وسهل بن هارون، وأحمد بن يوسف، وعمرو بن مسعدة، ومحمد بن عبد الملك الزيات.. وكان لكل واحد من هؤلاء دوره فى النهوض بالنثر العربى لهذا العصر.. غير أن ابن المقفع خاصة - كما يرى شوقى ضيف - «كان من أوائل من وطدوا هذا الأسلوب العباسى المولد، إن لم يكن أول من وطده وخاصة فى ميدان الترجمة، وهو أسلوب يقوم على السهولة والوضوح مع توفير الجزالة والرصانة، وكان يعمد فيه إلى الإيجاز،

فالمعانى تؤدى بأقل الألفاظ دون أن تقصر عنها، ودون أن تطول طولاً يجحفف حقوقها، ولعل ذاك هو الذى جعله يعدل عن أسلوب السجع، وكذلك عن أسلوب الترادف الصوتى، الذى سبق أن لاحظناه عند الوعاظ وعند عبد الحميد الكاتب وأستاذه سالم.. لقد كانت غايته أن يوفق بين اللفظ الدال والمعنى المدلول... وقد ظلت القرون التالية تتداول كثيرًا مما ترجمه، وخاصة كليلة ودمنه والأدب الكبير والأدب الصغير، وهذا الصمود للتداول مرجعه هذا التعاون الوثيق بين المعنى الحصيف واللفظ الرشيق» (الفن ومذاهبه فى النثر العربى ص١٤٣-١٤٤).

أما سهل بن هارون، فيظهر أنه كان «أهم كاتب ظهر خلال القرن الثانى الهجرى»، وإن لم تصلنا من آثاره إلا «بقية ضئيلة من هذا المجهود الضخم الذى وصفه الجاحظ وابن النديم وأمثالهما». يقول شوقى ضيف «ولولا أن الجاحظ احتفظ لنا فى كتابى البخلاء، والبيان والتبيين، بأطراف من عمله ما استطعنا أن نصدر حكمًا دقيقًا على صياغته ولا على صنعته». (ص ١٤٩). وفى تتبع روح الأسلوب فى كتابته وحركة الفن فيه يقول شوقى ضيف «ما من ريب فى أن صوت سهل قد اتضح لنا الآن بجميع خصائصه، فهو يعمد إلى الجدل والدقة فى الحوار، كما يعمد إلى شيء طريف فى أسلوبه، إذ نرى الألفاظ تتوازن، لكن لا فى شكل سجع بل فى شكل تقطيعات دقيقة، وكأنى بسهل لم يكن يعمد إلى أداء أفكاره بلفظ فصيح فقط كما كان يصنع ابن المقفع، بل كان يعمد إلى ضروب من التوقيع الصوتى فى اللفظ حتى تستقيم لأسلوبه فنون من الجمال المادى الذى يخلب سامعيه، كى يؤثر فى وجدانهم وعواطفهم، بجانب ما يؤثر به فى عقولهم من حجاجه وجدله والتماسه للبراهين والأدلة على أفكاره...، وعلى هذا النحو كانت تندمج فى أساليبه خصائص موسيقية فى خصائص أخرى عقلية نلمحها فى هذا الجدل، وهذا الحوار، وما يبدو عليه من تلاوين عقلية أحدثتها الثقافة الفلسفية فى تفكيره وأدائه لمعانيه، وقد كان يعرف كيف يوازن بين هذه التلاوين العقلية وما سبقها من تلاوين موسيقية، فتخرج أساليبه وقد التمعت عليها شيات من التأمل والعقل الدقيق، كما التفت عليها شيات أخرى من التوقيع والترادف الموسيقى، وسنرى ذه الشيات جميعًا تمتد تحت أعيننا فى كل ما دبج الجاحظ وحبره من رسائل، وإنه ليتأثر فى هذه النزعة سهلا من طرف، وبيئة المتكلمين الذين نشأ فيهم من طرف آخر». (الفن ومذاهبه فى النثر العربى ص ١٥١ - ١٥٢).

ومع رصد الباحث لحركة الفن هذه التى تمتد من أسلوب سهل بن هارون إلى أدب الجاحظ نصل مع شوقى ضيف إلى الجاحظ الذى يوضع «على رأس كتّاب العصر العباسى غير مدافع ولا منازع» (ص ١٥٤). ومن هؤلاء الكتاب إبراهيم بن العباس الصولى، وابن قتيبة، وسعيد بن حميد، وأبو العباس بن ثوابة.

فللجاحظ «نقدٌ يَقف فى بيئة المعتزلة الجدلة اللسنة، وبيانٌ متأثر بكتابات عصره وخاصة

كتابات سهل الذى كان يشغف به كما لاحظ ابن النديم فى فهرسته، ونحن لا نصل إلى القرن الثالث حتى نجده وقد ستوت له شهرة فائقة بين كتاب عصره..» (الفن ومذاهبه ص ١٥٦).
فلم يترك موضوعًا عامًّا إلا وكتب فيه رسالة أو كتابًا، وأن من يرجع إلى رسائله وكتبه يجده قد ألف فى النبات، وفى الشجر، وف الحيوان، وفى الإنسان وفى المعاد والمعاش وفى الجد والهزل، وفى الترك والسودان وفى المعلمين والقيان، وفى الجوارى والغلمان، وفى العشق والنساء، وفى النبيذ وفى الشيعة والعباسية، وفى الزيدية والرافضة، وفى الرد على النصارى وفى حجج النبوة ونظم القرآن وفى البيان والتبيين، وفى حيل لصوص النهار وحيل سرّاق الليل، وفى البخلاء واحتجاج الأشحاء. وإن فى هذا ما يدل - كما يقول شوقى ضيف - على أن الجاحظ خطا بالكتابة الفنية عند العرب خطوة جديدة نحو التعبير عن جميع الموضوعات فى خلابة وبيان عذب، وكأنى به لم يكن يفهم أن الكتابة الأدبية ألفاظ ترصف، وإنما كان يفهمها على أنها معان تنسق فى موضوع خاص مما يتصل بالطبيعة أو بالإنسان. وكان لذلك صنعته الخاصة فى كتابته، فإنها كانت ذات موضوع قبل أن تكون ذات أسلوب» (ص١٦٠-١٦١) ويقول شوقى ضيف «وأكبر الظن أننا لا نبعد إذا قلنا إن الصفات الفنية الأساسية فى كتابات الجاحظ هى الواقعية والاستطراد، وضروب من التلوين الصوتى، وأخرى من التلوين العقلى» (الفن ومذاهبه ص١٦٢).

وبهذا النفاذ إلى سر الفن البيانى عند الجاحظ يقف شوقى ضيف ليفصل هذه العناصر الفنية الأربعة فى كتاباته.. ويعتصر الباحث فى نقده وتحليله النصوص الأدبية المختلفة التى تسلك طريقها من أجل التوصل إلى مذهب الفن فى أدب هذا الكاتب الكبير.. ويقف شوقى ضيف بعد ذلك وقفة تحليلية خاصة عند رسالة للجاحظ «تجمع بين دفتيها محاسن التفكير الدقيق، والتعبير الأنيق» وهى رسالة التربيع والتدوير (الفن ومذاهبه فى النثر العربى ص١٧٧-١٨٨)، لنجد هذه العناصر الأربعة كلها مجتمعة متبلورة فى هذه الصنعة الجاحظية. ونخرج من هذا كله إلى أن مذهب الصنعة من بين مذاهب الفن هو الذى غلب على النثر العربى فى العصر العباسى، قبل أن يتحول به الطريق مع نهاية القرن الثالث، وبداية القرن الرابع، حين استخدم أسلوب السجع الذى يتكامل به - كما يقول شوقى ضيف - «أحد الجانبين الأساسيين فى مذهب التصنيع، وهما السجع والبديع» (الفن ومذاهبه ص٢٠١). أما الجانب الثانى، وهو جانب البديع، فهو ما سيتحقق فى صورته الواضحة عندما ندخل عصر الدول والإمارات الذى يعتبره شوقى ضيف عصرًا مستقلًا عن العصر العباسى، تاليًا له، مختلفًا عنه.

أ. د. سعيد منصور
أستاذ الأدب العربى
كلية الآداب - جامعة الاسكندرية

«ابن الرّومى» بَين يَدى الأستاذ الدكتور شوقى ضيف

أحمد محمد عبيدان

حين ينظر الناظر إلى أعمال الدكتور شوقى ضيف الكثيرة المتنوعة، لا يملك إلا أن يجد للرجل أكثر من وجه، فهو أولاً مؤرخ للأدب، وهو ثانيًا ناقد متمكن من أبرز ناقديه، وهو ثالثا مفكر من مفكرى التراث وخبير من خبرائه، وهذا التعدد فى شخصية الرجل العلمية، يصيب بالحيرة كل من أراد أن يكتب عن هذه الشخصية العلمية الموسوعية الخصبة، فأى الجوانب يترك وأيها يختار؟.

وحين عنّ لى، أن أشارك فى الكتابة عن هذه الشخصية العلمية والأدبية البعيدة الغور المتعددة الجوانب، أشفقت على نفسى ألا يكون ماأكتبه فى مستوى عمق الرجل وشمولية أعماله، وهو بالقطع لن يكون كذلك مهما حاولت، وقصارى ما يمكن أن يفعله مثلى، هو أن يحسن اختيار الجانب الذى ينبغى أن يتناوله فى أعمال علم فذ فى حجم الدكتور شوقى ضيف، وقد هدانى عقلى بعد طول تفكير، إلى أن أجعل من اهتمامى بشاعر عربى كبير – هو ابن الرومى – مدارًا للحديث، وشجعنى على ذلك ما وجدته فى أعمال أستاذنا الدكتور شوقى ضيف، من اهتمام كبير وحفاوة بالغة بذلك الشاعر المغبون، فحديثى إذن سيكون عن «ابن الرومى» كما رآه الدكتور شوقى ضيف.

حفاوة بالتراث..

فى البداية، أحب أن أشير إلى أن اهتمام الدكتور شوقى ضيف بشاعرية «ابن الرومى» «لم يأت من فراغ أو بالأحرى لم يكن وليد الصدفة، بل قد كان نتاجًا مباشرًا لعمل شاق ودقيق، فى مسح وغربلة التراث عامة، والتراث الشعرى خاصة من «امرىء القيس» حتى «أحمد شوقى»، مما أتاح للدكتور شوقى ضيف بعد هذا العمل الشاق الدقيق، أن يرى أن «تراثنا الشعرى بدعًا من تراث الأمم الشعرى، فهو يحمل لنا حياة أسلافنا على اختلاف صورها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ويمل لنا أحاسيسهم ومشاعرهم وأفكارهم، ودقائق حكمتهم

وخبراتهم وكل ما عاشوه من خير وشر وعدل وظلم ويقين وشك ونعيم وشقاء، غير أن كثرة هذا التراث لا تزال بعيدة عن أيدى القراء وأعينهم، إذ لا تزال مخطوطة، وبالتالى لا تزال محجوبة عنهم فى الخزائن العامة والخاصة، ونفس ما نشر ينقص أكثره العناية والتحقيق، مما يفسره ويفسد متعة قلوبنا وعقولنا به، كما يفسد أحكامنا عليه وتقويمنا له تقحيمًا صحيحًا مضبوطًا»[١].

ولعل هذه المعرفة الشمولية العميقة بدقائق التراث الشعرى العربى على طول تاريخه، هى التى جعلت أستاذنا يقف على أرض راسخة، حين يدافع عن ذلك التراث ضد النظرات السطحية، والأحكام السريعة الجائرة – وما أكثرها – فيقول وهو على حق: «وليس من شك فى أن أكثر الأحكام فسادًا وضلالاً على هذا التراث، ما يقال من أنه ليس إلا مدحًا وهجاءً ورثاءً، وأن المديح يشغل الحيز الأكبر منه، وهو ليس إلا ملقًا واستجداء ولغوًا وغثاء لا غناء فيه، وهو قول ناشىء عن نقص فى فهم هذا الفن، ونقص آخر فى استقصاء نماذجه ودراستها دراسة متعمقة، إذ لم يكن فن استجداء وملق كما يقال، وكما قد يتبادر لمن يحكمون على الأشياء بظواهر دون بواطنها الحقيقية، وإنما كان فن تمجيد لزعاماتنا وبطولاتنا على مر التاريخ، مما يحيله وثائق تاريخية رائعة لا لسير زعمائنا، وأبطالنا الماضين فحسب، بل أيضا لما تطلب أسلافنا فيهم من خلال إنسانية رفيعة»[٢].

إن الشاعر الأموى لم يكن منافقًا – فى رأى أستاذنا الدكتور شوقى – وهو يناصر الخلفاء الأمويين ويمدحهم، وإلا فإننا نتهم بالنفاق الجماعة الإسلامية التى تعاونت مع أولئك الخلفاء، وهى الكتلة الضخمة من الأمة[٣]، كما أن الشاعر العباسى، كان يعبر عن الجماعة الإسلامية ومثلها الرشيدة، وهو يستضىء بهذه المثل فى مديح الوزراء والولاة والقواد، بل هو يجسدها فيهم جميعًا تجسيدًا قويًا، وكأنه يريد بها أن تصبح قواعد عامة فى الجماعة[٤].

لم يكن ذلك إلا أنموذجا من دفاع أستاذنا المستمر، عن تراثنا الشعرى، أمام المستهينين به، وهو دفاع لا يقوم على مجرد عاطفة خالصة، أو حماسة مشروعة، بل يقوم مع ذلك، وربما قبله، على علم راسخ واستقصاء طويل، وبصيرة نقدية ثاقبة.

---

(١) د. شوقى ضيف، فصول فى الشعر ونقده، دار المعارف ط (٢)، القاهرة ١٩٧٧م، ص ١٢.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٢ – ١٣.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٤.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٥.

مع ابن الرومى:

لابد من أننا سننتظر من رجل فى علم ومنزلة الدكتور شوقى ضيف، حين يعرض لشاعر فى منزلة «ابن الرومى»، أن يجعلنا نقف بدقة على سرار شاعريته، وأن يقودنا بمصباحه النقدى الهادى عبر دهاليز تلك الشاعرية ومنعطفاتها المتشابكة.

وربما كان «عباس محمود العقاد» هو أول من لفت النظر إلى «ابن الرومى» فى كتاب كامل عنه، غير أن كتاب «العقاد» وجه عنايته فى الدرجة الأولى إلى حياة الشاعر من خلال شعره، كما يدل على ذلك عنوان الكتاب.

أما كتابات شوقى ضيف عن «ابن الرومى»، وهى متوزعة فى ثنايا كتبه، فقد احتفلت أكثر بشعر الشاعر، وركزت اهتمامها على خصائص فنه، وعلى معانيه وأخيلته وأغراضه الشعرية، وسنحاول فى هذه الصفحات، أن نلقى بعض الضوء على شخصية «ابن الرومى» وشاعريته، كما رآها أستاذنا الكبيرَ الدكتور شوقى ضيف.

إنصاف الشاعر:

من الجدير أن نلاحظ منذ البداية، أن الدكتور «شوقى ضيف» لم يتوان عن إنصاف «ابن الرومى» الذى أهمله كثير من النقاد القدماء والمعاصرين، فهو يرد إليه حقه، ويضعه مع الفحول الأفذاذ من شعراء العربية، مثل «أبى تمام» و «المتنبى» و «أبى العلاء»[1]، وهو أيضًا يشير إلى امتياز أفكاره وأخيلته النادرة، ويلفت النظر إلى ما كان يحرص عليه من بث الفنون الجديدة فى أشعاره، وخاصة الجناس، ويثبي أن له أذنا موسيقية رائعة، وكل ذلك - فى رأيه - حمى الصياغة عنده من الهبوط عن المستوى الرفيع إلا ما كان يريد أن يقترب فيه من الذوق الشعبى، لشعبية كانت متأصلة فى ذات نفسه، والحق أنه كان شاعرًا بارعًا، بل لا شك - والكلام للدكتور - فى أنه أبرع شعراء العصر، لما يحفل به ديوانه من الموضوعات والمعانى والأخيلة المبتكرة، مما يملأ النفس إعجابًا متصلاً به وبأشعاره[2].

وحين يجعل أستاذنا من «ابن الرومى» أبرع شعراء عصره، فإنه يكون بذلك قد أنصفه وأنزله المنزلة التى يستحقها فى تاريخ الشعر العربى، وهو لا ينزله تلك المنزلة خبط عشواء، بل يفعل ذلك بعد مقارنات دقيقة أجراها بين شعراء العصر وبين «ابن الرومى».

---

(١) د. شوقى ضيف، فى النقد الأدبى، دار المعارف ط (٥)، القاهرة ١٩٧٧م، ص١٥٦.

(٢) د. شوقى ضيف، العصر العباسى الثانى، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٣م، ص٣٢٤.

فهو يقارن بين «ابن الرومى» و «البحترى»، فيخلص إلى أن «ابن الرومى» كان يمثل بحق النزعة التجديدية فى العصر، على أن «البحترى» يمثل النزعة التقليدية فيه[١]، وإن كان الشاعران يشتركان فى أنهما ليسا من أصحاب التصنيع، فإذا كان «ابن الرومى» قد اهتم فى صياغته باستخدام لونى الطباق والجناس، فإن «البحترى» كان يصنع الشىء نفسه مع ميل إلى الإكثار من الطباق، وهى أشياء تسقط فى بعض شعرهما وقد لا تسقط،، إذ هى لا تعد بمثابة المذهب عندهما[٢]. ويبقى الفرق بينهما ما[illegible] «البحترى» يستعير أدوات الطباق والجناس، كان «ابن الرومى» يوسع هذه الاستعارة إلى أدوات من الثقافة والمنطق والتشخيص والتجسيم، ونفس الأدوات التى اتفقا فى استعارتها اختلفا فى استخدامها.. فقد كان «البحترى» يعجب بالطباق أكثر مما يعجب بالجناس، بينما كان «ابن الرومى» يعجب بالجناس أكثر مما يعجب بالطباق»، ونفس الجناس اختلفا فى استخدامه، فبينما كان «البحترى» يستخدم الجناس الكامل، كان «ابن الرومى» يكثر من استخدام جناس الاشتقاق، وليس هذا كل ما بينهما، إذ اختلفا فى صنعة الأسلوب نفسه، إذ كان «البحترى» يعنى بصفاء تعبيره حتى يحدث فيه صناعته الصوتية الخاصة»[٣].

وفى خضم هذه الموازنة الفنية الدقيقة بين الشاعرين، لا ينسى أستاذنا أن يرصد العلاقة الشخصية بينهما، التى بدأت فى شكل منافسة امتدت حتى انقسم الأدباء بإزائها قسمين، قسمًا هو الأكثر لما كان يؤازره من اللغويين، وهم أنصار «البحترى»، وقسمًا مقابلًا هو أنصار «ابن الرومى» وفى مقدمتهم عبيد الله بن عبد الله بن طاهر[٤]. وقد أورد الدكتور شيئًا من هجاء «ابن الرومى» لخصمه «البحترى»[٥] على أثر هذه المنافسة الحادة، ويبين لنا الدكتور ضيف كيف أن المنافسة لم تزل حادة مشتدة بين الشاعرين حتى جمع بينهما بعض الأدباء، فتصافيا وتوادا، واعترف كل منهما بفضل صاحبه[٦].

(١) د. شوقى ضيف، العصر العباسى الثانى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣م، ص٣١٣.

(٢) د. شوقى ضيف، الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، دار المعارف، ص ٩، القاهرة ١٩٧٦م، ص ٢١٥.

(٣) المصدر نفسه، ص٢١٧.

(٤) د. شوقى ضيف، العصر العباسى الثانى، مرجع سابق، ص٣٠٤.

(٥) يقول «ابن الرومى» فى مطلع هذه القصيدة البائية التى قالها فى هجاء «البحترى»:

ما أنس لا أنسى «هندا آخر الحقب   على اختلاف صرف الدهر والعقب

وقد ورد فى ديوانه من هذه القصيدة ستة وثمانون بيتًا، وقد كانت أطول من ذلك فى الأصل كما يشير ناسخ الديوان. انظر: ديوان ابن الرومى، تحقيق د.حسين نصار، جـ(١): ١٦٩/ ١٩٦ وقد أورد الدكتور شوقى ضيف البيتين رقم (٣٧) و (٥٤) من هذه البائية، انظر العصر العباسى الثانى، ص٣٠٥.

(٦) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

بين «ابن الرومى» و «ابن المعتز»:

وحين يعرض أستاذنا للموازنة بين «ابن الرومى» و «ابن المعتز»، نجد أنه يلمس أولاً، أهم الجوانب المشتركة بينهما كما فعل عند الموازنة بين «ابن الرومى» و «البحترى»، ويجد أن أهم جانب يشترك فيه «ابن المعتز» مع «ابن الرومى» هو الطابع الشعبى فى الأسلوب واللغة، ويظهر هذا الطابع الشعبى عند الشاعرين أكثر ما يظهر فى الغزليات والخمريات، ويثبت أستاذنا الكبير لـ «ابن الرومى» تفوقًا واضحا على قرينه، فهو يرى أن أحدًا لم يستطع أن يتفوق على «ابن الرومى» فى تصويره لأثر الخمر فى نفوس المجان، وما تحدث فيهم من السرور وانفساح الأمل حتى ليتخيلون إمكان وقوع المستحيل وحدوثه، كما صور ذلك فى قوله[1]:

ومـلامـة كـحشـاشـة الـنـفس	لـطفـت عـن الإدراك والحس
لـنسيجـهـا فى قـلب شـاربهـا	روح الـرجـاء وراحـة الـنـفس
وتمـد فى أمـل ابـن نـشـوتهـا	حـتى يـؤمـل مـرجـع الأمس

ويخلص أستاذنا من الموازنة بين الشاعرين، إلى أن «ابن الرومى» لم يكن أبرع تصويرًا من قرينه لأثر الخمر فحسب، بل لقد كان أيضًا أكثر منه شعبية، ذلك أن «ابن المعتز» كان أميرًا من أبناء القصور، بينما كان «ابن الرومى» من أبناء الشعب، فتأصلت الشعبية فى نفسه، مما جعله يقترب اقترابًا كثيرًا فى شعره، خمره وغزله وغيرهما، من أغراض شعره من اللغة البغدادية اليومية، حتى ليستحيل كثير من أشعاره إلى ما يشبه صحيفة شعبية، بما صور فيها من ألوان السكان ببغداد على اختلاف مشاربهم ومنازعهم إذ نرى رؤية واضحة للحكام والقضاة والعلماء من كل صنف، والكتاب والبزازين والعطارين والخبازين والحمالين والشوائين والشحاذين، كل أولئك وأضرابهم يرسمون فى أشعاره، وترسم معهم ملابسهم، حتى ملابس البؤساء المرفعة والبالية[2].. وهكذا فإن نتيجة الموازنة النهائية تجىء لصالح «ابن الرومى»، سواء من حيث قوة تأثير خمرياته، أو من حيث شعبيته التى انعكست على شعره شكلاً ومضمونًا.

---

(١) د. شوقى ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧م، ص١٢٢، وانظر: ديوان ابن الرومى، تحقيق د. حسين نصار، جـ(٣)، مطبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٧٦م ١١٧٤/٩٥٣، ورواية عجز البيت الأول فى الديوان: (لطفت عن الإدراك باللمس).

(٢) د. شوقى ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية، مرجع سابق، ص١٢٣.

بين «ابن الرومى» و «الحمدونى»:

«الحمدونى» هو إسماعيل بن إبراهيم، ولقب «الحمدونى» نسبة إلى جده «حمدويه» صاحب الزنادقة لعهد «الرشيد»[١]، وقد اشتهر بأشعاره الساخرة المضحكة فى شاه هزيلة، أهداها له أحد رجال العصر وهو «سعيد بن أحمد بن خو سنداذ»، وفى طيلسان أخضر بال أهداه له آخر هو «أحمد بن حرب المهلبى» وقد نظم فى الشاه والطيلسان مقطوعات عديدة، حتى إن مقطوعاته الساخرة فى الطيلسان وحده بلغت خمسين مقطوعة، وقد ذاعت فى بغداد على ألسنة الصبية والشباب والأدباء، وتخاطفتها الأندية والمحافل، كما يصور لنا الدكتور شوقى ضيف[٢]، ومن الأشعار التى أوردها الدكتور للشاعر فى وصف الشاه[٣]:

لسعيد شويهة   سلّها الضر والعجف
قد تغنت وأبصرت   رجلاً حاملاً علف:
بأبى من بكفه   برء مابى من الدنف
فأتاها مطمعًا   وأتته لتعتلف
فتولى فأقبلت   تتغنى من الأسف:
ليته لم يكن وقف   عذب القلب وانصرف!

ومما أورده الدكتور للشاعر فى الطيلسان[٤]:

وهبت لنا «ابن حرب» طيلسانًا   يزيد المرء ذا الضعة اتضاعًا
ولست أشك أن قد كان قدما   لنوح فى سفينته شراعًا
وقد غنيت إذ أبصرت منى   جوانبه على بدنى تداعى:
«قضى قبل التفرق يا ضباعًا   ولا يك موقف منك الوداعًا»

ونحن نورد هذين النموذجين الساخرين لهذا الشاعر الساخر، لأن السخرية والإضحاك أمران مشتركان بينه وبين «ابن الرومى»، وقد لاحظ أستاذنا الدكتور شوقى ضيف ذلك الشبه بين الشاعرين ووقف عنده، بل لقد وازن بين الشاعرين فى هجائهما خاصة، فانتهى إلى أن «الحمدونى» لم يكن يقل عن «ابن الرومى» سخرية وإضحاكًا، لأنه كان إذا سلط أهاجيه على

---

(١) د. شوقى ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية، مرجع سابق، ص١٢٣.

(٢) د. شوقى ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية، مرجع سابق، ص١٠٤.

(٣) المصدر السابق، ص١٠٥.

(٤) د. شوقى ضيف، العصر العباسى الثانى، مرجع سابق، ص٤٣٧، والبيت الأخير مطلع قصيدة مشهورة للشاعر الأموى «القطامى» وهو تضمين يلجأ إليه «الحمدونى» كثيرًا.

أحد لم يبق فيه باقية، إذ كان ما يزال يقذف أبياتًا سامة تؤذى من تسقط عليه إيذاء شديدًا، ويا ويل من كان يجعل مكافأته له فى المديح قليلة أو يهديه هدية لا تروقه، فإنه كان يسل عليه لسانه بأبيات ساخرة مضحكة[1]. وكان الناس فى بغداد ما يزالون ينتظرون من «الحمدونى» مقطوعات فى شاة «سعيد بن أحمد» وطيلسان «ابن حرب»، ضاحكين مهللين، وبالمثل كانوا ينتظرون أهاجى «ابن الرومى» الكاريكاتورية، وكأنما كانت أهاجى الشاعرين تقوم منهم مقام المسارح الهزلية فى عصرنا وما تقدمه من شخوص فكهة[2].

يتضح من الموازنة أن «الحمدونى» و «ابن الرومى» يقعان فى رأى أستاذنا فى مستوى فنى واحد، من حيث إجادتها لفن السخرية والإضحاك الذى عمرت به أهاجيها، ولكن ما يلفت النظر هنا، أن أستاذنا لم يشر إلى محاكاة «ابن الرومى» مرات كثيرة لفن «الحمدونى» فى الشاة والطيلسان، وربما يكون ذلك راجعًا إلى أن أستاذنا عند كتابته تلك السطور، لم يكن قد اطلع بعدُ على ديوان «ابن الرومى» فى صورته الكاملة التى قام بإخراجها أستاذنا الدكتور «حسين نصار» فى ستة أجزاء، ولو أنه كان قد اطلع على الديوان الكامل، لما فاته أن يرصد تلك المحاكاة التى تجعل من «ابن الرومى» تلميذًا لفن «الحمدونى» فى هذا الاتجاه الساخر، حتى لو كان التلميذ قد ضارع الأستاذ، أو تفوق عليه فى بعض المرات، وقد يكون من المفيد هنا أن نورد أنموذجين من شعر «ابن الرومى» الذى حاكى فيه شعر «الحمدونى» فى الشاة والطيلسان، فمن قوله فى الطيلسان[3]:

ولى طيلسان ناحل غير أنه ... ثبوت لهبات الرياح الزعازع
وما ذاك إلا أنه متهتك ... يخلى سبيل الريح غير منازع
أراه كضوء الشمس بالعين رؤية ... ويمنعنى من لمسه بالأصابع
شكى ثقل اسم الطيلسان لضعفه ... فسميته ساجا فهل ذاك نافعى

أما قول «ابن الرومى» فى الطيلسان فهذا أنموذج له:[4]

يا «ابن حرب» كسوتنى طيلسانًا ... يتجنى على الرياح الذنوبا
طيلسان إذا تنفست فيه ... صاح يشكو الصبا ويشكو الجنوبا
وتهب الرياح فى أرض غيرى ... فتهب الغزور فيه هبوبا
تتغنى إحدى نواحيه صوتا ... فتشق الأخرى عليه الجيوبا

---

(١) د. شوقى ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية، مرجع سابق، ص١٠٤.
(٢) المصدر السابق، ص١٠٦.
(٣) ديوانه، تحقيق د. حسين نصار، جـ(٤)، ١٤٩٥/ ١١٥٢.
(٤) ديوانه، جـ(١)، ٢٣٠/ ١٦٧.

فــإذا مـا عــذلتـه، قــال: مهـلا لن يكــون الكـريم إلا طــروبـا
طـال رفـوى لــه فـأودى بكسبى يـا«ابن حـرب» تـركتنى محـروبـا

ولعل هذين الأنموذجين وغيرهما من النماذج المثيلة فى ديوان «ابن الرومى»، يوضحان كيف أن الشاعر قد اندفع فى تقليد فن «الحمدونى»، ويلقيان بضوء آخر على العلاقة بين الشاعرين وفنهما الساخر.

بين «ابن الرومى» و «أبى تمام»

مع أن أستاذناء الدكتور شوقى ضيف يُدرِج «أبا تمام» بين أعلام شعراء العصر العباسى الأول، إلا أن ذلك لم يحل دونه ودون الاهتمام بأوجه الشبه والاختلاف بين علم العضر العباسى الأول، وعلم العصر العباسى الثانى.

وبينما يدرج أستاذنا «أبا تمام» بين أعلام مدرسة التصنيع، فإنه يستبعد «ابن الرومى» من هذه المدرسة رغم أوجه الشبه الظاهرية بينه، وبين «أبى تمام» ويسجل كيف أن فكـر «ابن الرومى» الدقيق، وما انطبع فى عقله من طوابع الثقافة والفلسفة، كان حريًّا به أن يصبح من أصحاب مذهب التصنيع، ومن ينظر إلى هذا الجانب عنده، يخيل إليه كأنه من طراز «أبى تمام»، وخاصة حين يقرأ له بعض أبيات مفردة أو قطعا قصيرة مما تناقلته عنه كتب الأدب، ولكن من يقرأ قصائده يعرف أنــه ليس من أصحاب هـذا المذهب: مـذهب التصنيع، إذ لم يكن يعنى بالزخرف، لا فى شعره، ولا فى حياته إلا قليلاً، وكأنه كان يأتى بما يأتى به من هذا الزخرف أحيانًا مجاراة للعصر، وحقا شغف شغفًا شديدًا بالتصوير، ولكن هذا الشغف لا يخرجه من دائرة الصانعين، كما لا تخرجه من دائرتهم ثقافته الفلسفية، وما يمتاز به من فكر عميق»[1].

هناك إذن دائرة المصنعين، وهناك دائرة الصانعين، وأستاذنا الدكتور شوقى ضيف يضـع «أبا تمام» فى الدائرة الأولى، بينما يضع «ابن الرومى» فى الدائرة الثانية، فالصنعة عنده كانت أقل تعقيدًا وتعمدًا عما كانت لدى سلفه، على أن الدائرتين ليستا مغلقتين تمامًا، فكثيرًا ما كان يحدث تأثر واضح من الصانعين بالمتمتعين، يقول أستاذنا مفصلاً ذلك[2]: «ومهما يكن فإن «ابن الرومى» لم يستطع أن ينتقل لصناعته من دائرة الصانعين إلى دائرة المصنعين، لأنه كان يفهم الشعر بصورة أقرب من الصورة التى علقت بأذهان أصحاب التصنيع، فلم يكن يعتقد مثلهم بأن الشعر جهود عنيفة يبذلها الشعراء، فى استحداث تلك الزخارف الدقيقة التى شغف بها «أبو تمام» وأمثاله، ليس الشعر زخرفًا وتصنيعًا، بل هو تعبير، ومن الممكن أن يضاف إلى هذا

(١) د. شوقى ضيف، الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، مرجع سابق، ص٢٠٤.
(٢) د. شوقى ضيف، الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، مرجع سابق ص٢١٦ – ٢١٧.

التعبير شيء من الحلى والوشى، المرصع، ولكن فى خفة، وبدون أن يتعمد ذلك الشاعر تعمدًا، يخرج به عن غرضه الأساسى من التعبير عن خواطره إلى التعبير عن ألوان التصنيع الأنيقة، ومن هنا كانت جماعة الصانعين تستعير أدوات التصنيع فى بعض الأحيان، ولكن دون أن تستمر فى ذلك، وثدون أن تتخذها مذهبًا فى صناعتها، قد تطبقها ولكنها لا تستمر فى التطبيق، وربما أخفقت فى هذا التطبيق، كما أخفق «البحترى» فى كثير من طباقه، وكما أخفق «ابن الرومى» أحيانًا فى استخدامه للفلسفة كزخرف جميل، فقد رأيناه يقف فى هـذا الجانب عنـد استعارة الصياغة المنطقية، بينما رأينا «أبا تمام» يستخدم الفلسفة فيعقد بها فى طباقه، ويستخـدم هذا اللون الجديد من نوافر الأضداد».

وهكذا فإن الموازنة تجىء هذه المرة لصالح «أبى تمام»، فلم يكن «ابن الرومى» ليرقى عند أستاذنا إلى توظيف الفلسفة بنجاح، كما فعل «أبو تمام»لم يكن ليقف فى تصنيعه عند مستواه، وإن كان أحيانا يلزم نفسه ما لا يلزم خاصة فى القافية، حين عمد إلى محاكاة الشاعر الأموى «كثير عزة» الذى نظم قصيدة تائية التزم فيها قبل التاء حرف اللام، ففعل «ابن الرومى» ذلك فى طائفة من قصائده، ثم جـاء «بو العـلاء الذى عمم هـذه الطريقـة فى ديوان ضخم هـو اللزوميات[1]، ولا شك أن فى ذلك ضرب من ضروب التصنيع الذى تنتشر ضروب أخرى منه فى ديوان «ابن الرومى».

حياة «ابن الرومى» وشخصيته:

إن القارىء لكتب أستاذنا الدكتور شوقى ضيف، يستطيع أن يعثر على ترجمة وافية لحياة «ابن الرومى»، كما يستطيع أن يقف على تحليل متماسك لشخصيته ومزاجه وعلاقته برجال عصره.

إن الخطوط الرئيسية العامة لحياة «ابن الرومى» والحوادث المهمة التى أثرت فى شخصيته مبسوطة عند أستاذنا خاصة فى كتابيه (العصر العباسى الثانى)[2] و ((الفن ومذاهبه فى الشعر العربى)[3]، حيث نتعرف على نشأته الأولى وأصوله الرومية من جهة أبيه، والفارسية من جهة أمه.. ونراه يفخر بذلك - شعرا - فيقول:

كيف أغضى عـلى الـدنيـة والفـر س خئـولى والـروم هم أعمـامى؟!

ثم نصطحب الشاعر منذ مولده سنة (٢٢١) للهجرة، حيث لم تكد تتقدم به الأيام حتى توفى

---

(١) د. شوقى ضيف، فصول فى الشعر ونقده، مصدر سابق، ص٤٣.
(٢) د. شوقى ضيف، العصر العباسى الثانى، مصدر سابق، ص٢٩٦ - ٣١٢.
(٣) د. شوقى ضيف، الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، مصدر سابق، ص ٢٠٠ - ٢٠١.

أبوه، فكفلته أمه وأخخ كبر منه، ونراه يتجه إلى الثقافة المعاصرة لـه وإلى الشعر ورواي القديم والحديث منه، ولم يلبث أن جرى على لسانه، فتهادته النوادى والمحافل فى بغداد، كما تهاداه الوزراء وكبار رجال الدولة، فمدحهم ونال عطاءهم، وابتسمت له الحياة قليلاً، غير أنها سرعان ما عبست، فماتت أمه ومات أخوه، وتزوج وأنجب أطفالاً، إلا أن القدر أخذ يعصف بهم واحدًا وراء الآخر، وماتت زوجته[1].

ونصحب «ابن الرومى» فى رحلته فى الحياة مع ممدوحيه وأصدقائه من رجال العصر، كما صورت هذه الرحلة ريشة أستاذنا بتركيز ودقة.

فمن ممدوحيه «محمد بن عبد الله بن طاهر» حاكم بغداد، الذى رثاه الشاعر عند مقتله عام (٢٥٢) للهجرة، ومنهم كذلك أخو ذلك الحاكم «عبيد الله بن عبد الله بن طاهر» الذى كان أكثر الطاهريين معرفة وأدبًا، وله كتب مصنفة مختلفة، وأغان مدونة، وهو أقرب ممدوحى «ابن الرومى» إلى نفسه، فقد أغدق عليه جوائز وأموالاً كثيرة، وكان شاعرًا يحسن فهم الشعر وتذوقه، كما كان يحسن الفلسفة وفروعها المختلفة، وقد وقف مع «ابن الرومى» ضد «البحترى» فى الخصومة التى جرت بينهما، فكان بذلك ممثلاً للذوق الجديد فى الشعر لعصره، ووجد فيه «ابن الرومى» راعيه المادى الذى يجزل العطاء، وراعيه المعنوى الذى ينوه بأشعاره، ويصفق لطرائفه استحسانًا، ويقف ضد خصومه أصحاب الذوق الأدبى المحافظ من أمثال «البحترى»[2]. ومن هؤلاء الممدوحين أيضًا «أحمد بن إسرائيل» وزير المعتز لسنة ٢٥٣ هجرية و «أحمد بن ثوابة» كاتب القائد التركى «بايكباك»، و «إسماعيل بن بلبل» رئيس ديوان الضياع، ووزير المعتمد فيما بعد، ومنهم كذلك «سليمان بن عبد الله بن طاهر» الذى بدأ «ابن الرومى» بهجائه انتصارًا للخليفة المخلوع «المعتز»، ومنهم كذلك «صاعد بن مخلد» وابنه «العلاء بن صاعد»، ومنهم «إبراهيم بن المدبر» ممدوح «البحترى» ورئيس ديوان الرسائل، وغير هؤلاء الأعلام من رجال الدولة وكبار مسئوليها، نجد هناك مديحًا فى ديوان «ابن الرومى» لبعض ذوى البيوتات - كما يعبر أستاذنا - فى بغداد وفيما حولها من المدن والضواحى، وممن نراهم ماثلين فى ديوانه «بنو قياض» و «بنو نوبخت» وهما أسرتان من أصول فارسية، وكذلك «بنو حماد» قضاة بغداد[3].

أما أصدقاؤه الذين يردون فى ديوانه، فهم كثيرون، ويجعلنا أستاذنا نقف على معظمهم، ونطلع على صلة الشاعر بهم، ومن هؤلاء «أبو عثمان الناجم» الشاعر وراويه «ابن الرومى» وتلميذه،

---

(١) د. شوقى ضيف، الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، مصدر سابق، ص ٢٠٠.

(٢) د. شوقى ضيف، العصر العباسى الثانى، مصدر سابق، ص ٣٠٢.

(٣) د. شوقى ضيف، العصر العباسى الثانى، مصدر سابق، ص ٣٠٧، ٣٠٨.

ومنهم «ابن المسيب» الكاتب و «أحمد بن عبيد الله» و «أحمد بن بشر المرشدى» الكاتب و «على بن يحيى المنجم» أحد كبار مثقفى العصر، الذى كان يمتلك مكتبة عظيمة - وكان شاعرًا ونديمًا رفيعًا للخلفاء من «المتوكل» إلى «المعتمد»، ولا يعرف بالضبط بدء اتصال «ابن الرومى» به، وله فيه قصائد ومقطوعات كثيرة وله يعاتبه[1]:

لتهنــأ رجــال لا تــزال تجــودهم	سحــائب من كلتا يـديـك مـواطـر
عــنـيــت بهــم كــأنــك والــد	لهم وهمو - دونى - بنوك الأصاغر

ومن هؤلاء أيضا نديمه الشاعر «جحظه» الذى كان يتخذه للهزء به وللفكاهة، ويسرد لنا أستاذنا أسماء العديد من خصوم الشاعر الذين هجاهم هجاءً مقذعًـا، ومن هؤلاء «مثقال» و «إبراهيم البيهقى» و «أبو حفص الوراق» و «ابن أبى طاهر» و «ابن الخبازة» و «خالد القحطبى»، فقد كان يشب مع كل شاعر منهم معركة حامية الوطيس، وكان دائمًا هو المنتصر لخصب ملكاته وخياله، وتعرض بالهجاء لبعض اللغويين وأصحاب الأدب مثل «المبرد» لأنه كان يقف فى صف «البحترى» ضده، وتبعه تلميذه «الأخفش» فى هذا التعصب، وكذلك «نفطويه» النحوى، ولم يسلم هؤلاء جميعًا من أهاجيه[2].

ويحرص أستاذنا على أن يبين لنا طباع «ابن الرومى»، ويرسم معالم شخصيته التى كان التشاؤم أهم عنصر فيها، وكذلك حدة المزاج[3] التى أثرت كثيرًا فى شعره وعلاقته بممدوحية على الأخص، حيث كان كثيرًا ما ينقلب ضد الممدوحين إذا لم يصلوه على نحو يرضيه، وخير مثال لذلك «آل وهب» الذين تحولت إليهم الوزارة عام ٢٧٨ للهجرة، وقال «ابن الرومى» فى أحد أعلامهم «عبيد الله بن سليمان بن وهب»[4]:

إذا أبــو قــاسم جــادت يــداه لنــا	لم يحمــد الأجــودان: البحــرُ والمـطرُ
وإن مضى رأيــه أو حــد عــزمتــه	تــأخر المــاضيـان: السيفُ والقــدرُ
وإن أضــاءت لنــا أنــوار غــرتــه	تضــاءل النيــران: الشمسُ والقمــرُ
ينــال بــالــظن مــا يعيى العيــان بـه	والشــاهـدان عليــه: العينُ والأثــرُ

لكنه لم يلبث أن هجاه وهجا «آل وهب» جميعًا عندما لم يصيخوا له، ففسد ما بينه وبينهم فسادًا لا يمكن رأبه.

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٠٩، والبيتان فى الديوان، جـ(٣).
(٢) د. شوقى ضيف، العصر العباسى الثانى - مصدر سابق، ص ٣٠٩.
(٣) د. شوقى ضيف، الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، مصدر سابق، ص ٢٠٢.
(٤) د. شوقى ضيف، العصر العباسى الثانى، مصر سابق، ص ٣١٠، ٣١١، والأبيات فى ديوانه جـ(٣).

فن ابن الرومى:

نجد فى كتابات أستاذنا حفاوة بالغة بشعر «ابن الرومى»، فهو يعرض لأغراضه الشعرية فى كتابه (العصر العباسى الثانى)، فيلمس فى هجائه لونين، أحدهما يميل للسخرية اللاذعة، أما اللون الآخر فيميل للنزعة الكاريكاتورية[1]، كما يفرق بين هجائه الفردى وهجائه الاجتماعى[2]، كما يعرض لمديحه ويضع يديه على ما فيه من تنويع وتجديد، أما الرثاء والعزاء عنده فيربطهما بالتشاؤم وبأخيلة الموت عند الشاعر[3]، ويعرض كذلك لغزله، ويلاحظ خلوه من الغزل بالمذكر، كما يعرض لخمرياته ولوصف مجالس اللهو والسماع وغير ذلك من فنوونانفرد بها «ابن الرومى» وتميز بها شعره، مثل وصف الطعوم والفواكه ووصف الطبيعة الذى عده أستاذنا من رواده[4]، وقد تصدى أستاذنا فى هذا المقام لرأى «العقاد» فى كتابه عن «ابن الرومى» حيث فسر «العقاد» تفوق «ابن الرومى» فى شعر الطبيعة بأن ذلك يعود إلى لوراثة، فقد ورث «طابن الرومى» حب الطبيعة من أجداده اليونان، ولكن أستاذنا يفند هذا الزعم ويرده محتجًا بأن اليونان لم يعرف عندهم شعر الطبيعة، هم ملئوها بالآلهة، ولكنهم لم يفصحوا عن مشاعرهم إزاءها على نحو ما نجد عند «ابن الرومى»[5]، وقد أصر أستاذنا فى موضع آخر، على أن الوراثة ليست كل شىء فى شعر «ابن الرومى» إذ ينبغى أن نضيف إليها الثقافة اليونانية الإسلامية التى كان يتثقفها الشعراء فى القرن الثالث، فعند «ابن الرومى» يونانية أصيلة ويونانية مكتسبة لعلها أهم من يونانيته الأصيلة، وهناك أيضا ثقافة إسلامية وعربية مكتسبة[6].

ومن الأغراض الأخرى التى وقف عندها أستاذنا فى شعر «ابن الرومى» الزهد، وقد فسّره بالتشاؤم الذى كان عليه الشاعر[7]، وجعل من «ابن الرومى» متفوقًا فى هذا الفن الشعرى حتى إن أحدًا لم يرسم صورة الزاهد فى عصره كما رسمها هو، وفى هذه الصورة نرى الزاهد ساهرًا طوال الليالى والأسحار، يسبح بذكر الله ويثنى على آلائه ويتلو آيات كتابه، وكلما مرت

---

(١) د. شوقى ضيف، العصر العباسى الثانى، مصدر سابق، ص ٣١٥.
(٢) د. شوقى ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية، مصدر سابق، ص ١٠٢.
(٣) د. شوقى ضيف، العصر العباسى الثانى، مصدر سابقاًص ٣١٧، ٣١٨.
(٤) د. شوقى ضيف، الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، مصدر سابق، ص ٢٠٨، ص ٢١٠.
(٥) د. شوقى ضيف، العصر العباسى الثانى، مصدر سابق، ص ٣٢١، ٣٢٢.
(٦) د. شوقى ضيف، الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، مصدر سابق، ص ٢٠٢.
(٧) د. شوقى ضيف، العصر العباسى الثانى، مصدر سابق، ص ٣٢٣.

به آية وعيد ذرفت عيناه الدموع ضارعًا إلى ربه أن ينجيه من عذاب النار، وأن يغفر له خطيئاته وسيئاته[٢].

بات يدعو الواحد الصمدَا	فى ظلام الليل منفردا
فى حشاه من مخافته	حرقات تلذع الكبدَا
كلما مر الوعيد به	سح دمع العين فاطردا
قائل: يا منتهى أملى	نجنى مما أخاف غدًا
وخطيئاتى التى سلفت	لست أحصى بعضها عددًا
ويح عينى ساء ما نظرت	ويح قلبى ساء ما اعتقدَا

ولم يقف أستاذنا عند أغراض «ابن الرومى» فحسب، بل مضى يحلل فنه الشعرى تحليلاً نقديًا بارعًا سواء من حيث اللفظ، أو من حيث المعنى، أو من حيث الشكل والمضمون، فلاحظ فى معانيه ظاهرة الاستقصاء[٢] والاعتماد على المحاجة العقلية المنطقية[٣]، واللجوء إلى الإطالة حتى لقد تربو بعض قصائده على ثلاثمائة بيت[٤].

وقد وقف مرة أخرى ضد «العقاد» فى تفسيره للإطالة عند «ابن الرومى»، بأن مرجع ذلك يعود إلى أن الشاعر كان يطيل القصائد حفاوةً بالممدوحين، أو إكبارًا لشأنهم، وإظهارًا لعنايته بإرضائهم، وقد رد أستاذنا على هذا الرأى بأن الإطالة عند «ابن الرومى» تعو إلى استخدامه للصياغة المنطقية فى قصائده فشغف بهذا الطول الذى هو من أخص صفات من يريدون التعبير المنطقى الواضح، وأن ثقافة «ابن الرومى» قد أحدثت فى شعره هذا النوع الغريب من الطول فى نماذجه، فإن الشعر عنده لم يعد تعبيرًا لعاطفة فقط، بل أصبح تعبير العقل قبل أن يكون تعبير العاطفة، وبذلك عمه غير قليل من التحليل والتفصيل، والبحث والتحقيق[٥].

ويشير أستاذنا كذلك إلى ثقافة «ابن الرومى» وأثرها على شعره، كما يلمس أثر ميله للتشيع من جهة، وللاعتزال من جهة أخرى على كثير من قصائده، ولا ينسى أستاذنا أن يشير أيضًا فى ثنايا كتبه المختلفة، إلى أهم الخصائص الفنية فى شعر «ابن الرومى» مثل الميل للتجسيم

(١) د. شوقى ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية، مصدر سابق، ص ١٢٥، والأبيات فى الديوان جـ(١).
(٢) د. شوقى ضيف، العصر العباسى الثانى، مصدر سابق، ص ٣١٥.
(٣) د. شوقى ضيف، فى النقد الأدبى، مصدر سابق، ص ١٥٦.
(٤) بلغت إحدى لامياته (٣٣٧) بيتاً، انظر ديوانه، تحقيق د.حسين نصار، جـ(٥)
(٥) د. شوقى ضيف، الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، مصدر سابق، ص ٢٠٦.

والتشخيص[1] وشعبيته فى اختيار الموضوعات وفى التعبير عنها، واعتماده على فن التصوير من خلال قدرة غريبة على ملاحظة دقائق الأشياء وتصويرها تصويرًا بارعًا[2]، كما أشار أيضًا إلى تجديده فى القوافى ولزوم ما لا يلزم فيها، وكذلك إلى تجديده فى حذف المقدمة أحيانًا أو المبالغة فى إطالتها أحيانًا أخرى[3] مع التنويع فيها[4]، إلى غير ذلك من خصائص فنية مختلفة امتاز بها شعر «ابن الرومى».

والحق أن أستاذنا يقدم فى كتاباته لوحة متكاملة لحياة «ابن الرومى» ولأغراض شعره، ولخصائص هذا الشعر الفنية مع مقارنة فن الشاعر بفنون معاصريه من الشعراء الأعلام، وهو يستند فى هذا التحليل النقدى التطبيقى على أساس راسخ متين من الثقافة النقدية النظرية التى تضرب بجذورها فى تراثنا العربى من جهة، وفى التراث النظرى الغربى من جهة أخرى.

ولعل الجمع بين تراثنا وتراث الغرب مع عدم الخلط بينهما، هو الذى جعل من أستاذنا ناقدًا رائدًا يميل إلى الاتزان والوسطية فى ميوله وأحكامه، فلا يتحفَّظ مع المحافظين، ولا يتطرف مع المتطرفين، بل يقف موقفًا وسطًا قريبًا من روح تراثنا، ويعبر عن ذلك الموقف صراحة فى ثنايا كتبه وأبحاثه[5].

ولئن كان هناك بعض النقص فى الصورة التى قدمها أستاذنا الكبير شوقى ضيف لشاعر فذ مثل «ابن الرومى»، فإن هذا النقص لا يعود إلى تقصير من أستاذنا، قدر ما يعود إلى النسخة الناقصة التى اطلع عليها أستاذنا من ديوان الشاعر، وربما نأخذ على أستاذنا إغفاله لشعر «ابن الرومى» الخارج أخلاقيًّا ودينيًّا مع أنه ينادى فى كتبه بفصل الشعر عن الأخلاق والدين[6]. ولكن ينبغى أن نجد بعض العذر له فى بيئة محافظة متزمتة كالبيئة العربية المعاصرة.

تحية لأستاذنا العظيم ولجهوده الرائدة فى تحليل التراث الشعرى، وتقديمه فى أبهى صورة للقارئين والباحثين والنقاد!..

أحمد محمد عبيدان
وزارة التربية والتعليم
الدوحة – قطر

---

(1) المصدر السابق، ص ٢١٠.
(2) المصدر السابق، ص ٢٠٧.
(3) د. شوقى ضيف، العصر العباسى الثانى، مصدر سابق، ص ٣١٤.
(4) المصدر السابق، ص ٣١٣.
(5) انظر مثلاً: د. شوقى ضيف، فى النقد الأدبى، المصدر السابق، ص ٨١، وص ١٧٥.
(6) د. شوقى ضيف، فى النقد الأدبى، مصدر سابق، ص ٨٣.

شوقى ضيف وعصر الدول والإمارات

د. سعد شلبى

شوقى ضيف خلق سمح وعلم غزير. ابتسامة هادئة، ووجه مشرق..

وإذا كان أبناء الثغر - أى ثغر - يمتازون بالذكاء والصفاء، والفطنة وسرعة البديهة، فأبناء دمياط - بالذات - يمتازون بجوار هذا كله بالوداعة والجد، والعمل والإنتاج، وبالحلاوة أيضًا..

يذيبون حلاوتهم فى أحاديثهم، ويسكبون عذوبتهم فى كلماتهم، فتقبل عليهم، وتسكن إلى رقتهم، وتجدهم مصداق قول شاعر العرب:

وما البر للأضياف أن يكثر القرى ولكنما وجه الكريم خصيب

* * *

وعلَّامتنا يجذبك بابتسامته، التى تشيع فى حديثه، وتتراءى على محيَّاه إذا أقبلت عليه أو جالسته.. تأمله فتلحظ الاستدارة الغالبة على ملامحه. فى إبهامه استدارة، وفى أنفه استدارة، وفى وجهه استدارة، فتذكرك هذه الاستدارة بغزارة معارفه، إنها إشارة إلى عمله الذى يدور حول موضوعاته، فلا تدرى من أين يبدأ، ولا أين ينتهى هو حلقه لا يدرى أين طرفاها..!! أو:

هو البحر من أى النواحى أتيته فلجَّته المعروفُ والبر ساحله

تأمل يمناه، وسوف يروعك احمرار أو التهاب يغطى ظهرَ بنْصره ويزحف على ظهر يده، وذلك من كثرة ما يكتب، ومن كثرة احتكاك هذه اليد - البيضاء - بالورق الناعم الأملس، لتفيض بالعلم، فما أكثر ما يكتب إذًا للآخرين.

يذكرنا ذلك بقولة الرسول ﷺ - لرجل صافحه، فأحَسْ خشونة يده.. فأطال مصافحته إعجابًا بهذه اليد الخشنة من كثرة العمل قال لرسول: «هذه يد ينبغى أن تقبل».

كذلك يد علَّامتنا التى يوزن مدادها بدماء الشهداء - وقد التهبت من كثرة ما يكتب. ينبغى أن تقبل.

إذا نظرت إليه وجدته: يغض إحدى عينيه، ويفتح الأخرى، إنه يتجاوز عن كل زلة فيغض طرفه عنها، ويحتفل بكل جميل فيمد بصره إليه، ثم هو.. مع هذا وذاك - رفيع الجانب، عالى

المقدار، يُجله الآخرون، ويكنون له المحبة والولاء.

يغضى حيــاء ويُغضَى من مهـابتــه   فــلا يُـكـلم إلا حــين يــبـتــسـم

* * *

أما الكتاب الذى سوف نقف عنده فهو عصر الدول والإمارات.. الذى صدر فى جزأين:

- استقل أولها بدول وإمارات الجزيرة العربية - والعراق - وإيران.
- واختص ثانيها : بدول وإمارات: مصر والشام.

وصدر الجزء الأول فى أول يونيه سنة ١٩٨٠ فى ٦٨٤ صفحة والآخر فى أول أغسطس سنة ١٩٨٤ فى ٨٤٤ صفحة، فهما معًا ١٥٢٨ صفحة عن دار المعارف.

والجزآن يتكاملان، يكاد المؤلف يوحد مقدمتهما، فجاءتا على نسق واحد فى الإشـارة إلى تاريخ العصر وفى عرض قضاياه العامة، فى مجالى الشعر والنثر.

ولا يرجع تفكير العلامة فى هذا المؤلف إلى السنوات القليلة التى سبقته بل إن فكرته كانت فى ذهنه منذ ربع قرن، لأنه وعد بتأليفه فى التقديم لملحقه الأولى من موسوعته التاريخية «العصر الجاهلى» الذى ظهر فى منتصف عصرنا الحديث، ومعنى ذلك أنه نتاج تفكير طويل امتد سنوات وسنوات.

* * *

لقد أتى هذا الكتاب دليلًا على غزارة المادة، وإحاطة المؤلف بالتاريخ الأدبى على امتداد عصوره، زمانًا ومكانًا، بل ومنهجا أيضًا.. إنه يسيطر عليه سيطرة تامة، منهجًا ومضمونًا، فهو - كبقية حلقات موسوعته - يخضع لمنهج العلماء الطبيعيين من الأدباء الفرنسيين أمثال «سانت بيف» فى تقسيم الأدباء إلى فصائل، و«تين» فى إخضاع الأدب لقانون الزمان والمكان والجنس و «برونتير» الذى رأى أن الأدب يتطور ويرتقى كما تتطور الأحياء، مع ملاحظة أن الأدب واحد من الدراسات الإنسانية، وفى الوقت نفسه لم يبطل فكـرة شخصية الأديب ومـواهبه الذاتية.

* * *

بل أننى أعد هذا الكتاب، والموسوعة التاريخية كلها - ما صدر منها ومالم يصدر - ثمرة ناضجة يانعة لبحثى:

- «الفن ومذاهبه فى الشعر العربى».
- «الفن ومذاهبه فى النثر العربى».

وقد ظهر أولهما فى أبريل سنة ١٩٤٣، وظهر الآخر بعده بثلاثة أعوام أبريل سنة ١٩٤٦.

وفى كل منهما يصاحب الأدب شعره أو نثره فى مسيرة طويلة بدأت فى العصر الجاهلى وانتهت بالعصر الحديث، منتقلاً بين الأزمنة والأمكنة والدول والإمارات فى الأوطان العربية مشارقها ومغاربها.

* * *

وهذا الكتاب «عصر الدول والإمارات..» يبتكر تقسيمًا جديدًا للعصور الأدبية، حيث سمى العصر الممتد من سنة ٣٣٤هـ إلى العصر الحديث - بهذا الاسم، ورفض ما ذهب إليه عامة المؤرخين حيث يدخلون منه ثلاثة قرون فى العصر العباسى الثانى، منتهين به حتى سنة ٦٥٦ حين أغار التتار على بغداد، وحيث كانوا يسمون الحقب التالية حتى الغزو العثمانى لمصر والشام والعراق باسم العصر المغولى، وسموا فترة حكم العثمانيين لتلك البلاد باسم العصر العثمانى. قال:

«كل ذلك تصور مخطئ لأن سلطان الخلافة العباسية تقلص ظلاله منذ سنة ٣٣٤هـ بحيث لا يكاد يبقى للخلفاء العباسيين منه فى كثير من الأمر سوى بغداد.. وكانت إيران بيد بنى بويه.. والبحرين واليمامة بيد القرامطة، والموصل وحلب بيد الحمدانيين.. ومن الخطأ الإبقاء على تسمية القرون التالية لغزو التتار بغداد باسم العصر المغولى بينما كان سلطان المغول فيها لا يتجاوز إيران والعراق دون بقية العالم العربى.. والجزيرة العربية والشام والأندلس»(١).

فالمؤلف بذلك يكشف اللثام عن حقيقة هامة أخطأ المؤرخون السبيل إليها.

* * *

والجزء الخامس من هذا الكتاب يتناول الجزيرة العربية فيعرض الحياة السياسية لأقاليمها، ويبسط الحديث عن مجتمعها البدوى والحضرى، وما كان من نحل شيعية وخارجية، وما شاع فيها من الدعوات الدينية. وما حف بذلك من زهد ونسك.

وصوّر روافد الثقافة وما صاحبها من العلوم اللغوية والإسلامية وصور نشاط الشعر، والشعراء: طوائفهم وفنونهم وأساليبهم، وأبرز ما كان من نشاط فى ألوان الكتابة: ديوانية، وإخوانية، وما انتشر من وعظ ومحاورات ورسائل أدبية.

وصنع مثل ذلك فى إقليم العراق حيث عرض الأحوال السياسية، والأوضاع لاجتماعية للطبقات العليا والدنيا والوسطى، وما كان من أنشطة اجتماعية، وطوابع ثقافية كان من آثارها:

---

(١) انظر عصر الدول والإمارات جـ٥ ص٥.

الندوات الفكرية، والكتابات الفلسفية والطبية والعلمية، والبحوث اللغوية والنحوية والنقدية والدراسات الإسلامية.

ووقف عند الظواهر الشعرية، فبرهن على كثرة الشعر فى العراق كثرة مفرطة وشيوع الرباعيات والموشحات، وعنى بتحديد ما بين طوائف الشعراء من فروق، وما بين الأغراض من ألوان وسمات.

وأشاد بما كان للنثر من تنوع واسع، حيث انقسم إلى فلسفات ومناظرات ووعظ وقصص ورسائل، وترجم لعديد من الكتاب النابهين.

وعلى هذا النحو عرض لدول وإمارات إيران باسطًا الحديث فى السياسة وألوانها، والمجتمع وأحواله، والثقافة وضروبها، والأدباء وطوائفهم والأدب وفنونه وسماته.

* * *

فإذا ما انتقل إلى الجزء السادس – من هذه الموسوعة – سار على النسق نفسه فى الحديث عن الدول والإارات، فى مصر أولاً ثم فى الشام ثانيًا، وكانت عينه فى هذا الجزء وفى سابقه على ما بين الأقاليم من تواصل فى العادات والتقاليد والمعيشة والدين، وإلى ما كان بينها من اتحاد فى الشعور والفكر.

وقد كان ذلك شعور الأسلاف حيث كانوا يؤلفون للعالم الإسلامى بحيث تجد قطعة شعرية عراقية، بجانب إيرانية، أو موصلية، أو شامية، أو مصرية على نحو ما نجد عند الحموى فى خزانة الأدب، وبهاء الدين العاملى فى الكشكول، والخفاجى فى ريحانة الألباء.. وكأن هذه الدول والإمارات بلد واحد لم تختلف فيه أوطان ولا أزمان.

وفى هذا الجزء أشاد بفضل مصر، وبدورها العلمى الخصب، مما جعل المغرب منذ القرن الثانى الهجرى يحمل عنها قراءة ورش للقرآن الكريم، ومذهب مالك فى الفقه، وجعل الشام والحجاز والمشرق جميعه يحمل عنها مذهب الشافعى.

كما أشاد بالحركة الأدبية والعلمية الواسعة، فيؤلف الصولى كتابًا فى شعرائها، وابن الداية عن أطبائها، وابن يونس الصفدى عن علمائها وتستقبل مصر دعوة الفاطميين، ونشاط الأيوبيين، فكانت ملاذًا للحضارة العربية، وحامية لكل ما اتصل بها من فكر وعلوم وآداب، وعرض ما كان بمصر وأقاليم الشام وإماراته من نشاط فى علوم الأوائل وفى الجغرافيا، وفى علوم اللغة والنحو والنقد والبلاغة، والقراءات والتفسير والفقه والكلام والتاريخ والتراجم.

وذكر حشدًا من الشعراء النابهين فى الشعر الدورى والموشحات، وفى المديح والحكمة والفلسفة، والتشيع، وفى الغزل والفخر والهجاء، وفى الرثاء والشكوى، وفى وصف الطبيعة

ومجالس اللهو، وفى الزهد والتصوف والمدائح النبوية، كما ساق حشدًا من ألوان النثر التقليدية، والمقامات والمواعظ والابتهالات، وألوانًا شتى من أفانين الشعر والنثر.

* * *

ومما يشير إلى سيطرة المؤلف على تاريخ الأدب كله أنه كان يعود ببعض الظواهر - فى هذا الكتاب إلى ما قبل الإسلام، ثم يتدرج بها عبر العصور حتى يشارف العصر الحديث.

صنع ذلك فى التراث اليونانى والعلمي والفلسفى ببلاد الشام: فى القديم ثم كشف عن تجدده وخصوبته فى ظلال الإسلام، ورصد حركة الترجمة لهذا التراث، وبيان مدى العناية التى بذلها المسلمون بعلوم الأوائل من رياضيات وطبيعيات، وطب وجغرافيا ولغة ونحو وبلاغة ونقد.

قلت إن هذا الكتاب بصفة خاصة، وأشقاءه من الكتب التاريخية السابقة يسير فيها المؤلف على منهج واحد ارتضاه لا يكاد يحيد عنه.

إنه يعرض للحوادث التاريخية، السياسية والاجتماعية والثقافية أولًا، ثم يتأنى فى عرض الجوانب الأدبية، فيحدثنا عن الشعر وأغراضه من المديح والرثاء والشكوى.

ثم ينتقل إلى الحديث عن طوائف الشعراء من أهل الغزل والفخر والهجاء ثم شعراء الوصف ومجالس اللهو، ثم شعراء الزهد والفكاهة، ويختم عادة بالشعراء الشعبيين.

ثم يحدثنا عن النثر وكتابه: فيبدأ بالرسائل الديوانية ثم الشخصية، والمقامات ثم المواعظ والابتهالات ويختم عادة بالنوادر والسير والقصص الشعبية.

فإذا تأملته فى منهجه هذا وجدته يجمع الأشباه والنظائر، ويرد الجزئيات إلى كلياتها، والفروع إلى أصولها بحيث تلحظ لها فى نهاية المطاف قواعد عامة وفلسفة شاملة.

ومعنى ذلك أنه حول تاريخ الأدب إلى فكرة أو نظرية، وبعبارة أدق إلى علم قد تحددت مناهجه، وعرفت خطواته، واستقرت قضاياه. فهو - على ما أعتقد - رائد فى فلسفة الأدب: نظرياته ومناهجه.

* * *

وقد تراءى بوضوح فى هذا الكتاب: - وما كان ذلك بالهين أو اليسير، فقد اقتضاه هذا أن يبحر فى العديد من المراجع التى لم تتيسر لغيره، وإن تيسرت فلن يستطيع أن يتعامل معها أو يوظفها على النحو الذى تعامل هو ووظف.

من هذه المراجع: يتيمة الدهر للثعالبى وتتمتها، ودمية القصر للباخرزى وخريدة القصر للعماد الأصفهانى، وكشف الأسرار عن حكم الطيور والأزهار لابن غانم المقدسى، ورسالة النسر والبلبل، وكتاب الاعتبار وكتاب نسيم الصبا، وفاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء، وذيل طبقات الحنابلة لابن رجب، وتاريخ اليمن وأخبار صنعاء لعمارة اليمنى وكتاب الصليحيين للهمدانى، والدر لابن حجر، وتاريخ ثغر عدن لباخرمة.

وغير ذلك كثير من كتب التاريخ والجغرافيا والثقافة والأدب شعرًا ونثرًا هذا عدا كثير من الدواوين وكتب المستشرقين والمحدثين.

والكتاب - بجزأيه - يفتح أبوابًا لدراسات عليا،ينبغى أن يوجه إليها الباحثون حتى يخرجوا من هذه الدائرة المحكمة التى يدورون فيها، ويستهلكون موضوعاتها، ولا يزالون يلحون فى دراستها، وكأنه ليس فى ساحات البحوث غيرها، إن هذا الكتاب يطرح موضوعات جديدة:

- كالأدب: شعرًا أو نثرًا فى إقليم مثل: اليمن أو حضرموت أو عمان أو البحرين - فى الجزيرة العربية - أو فى الدولة المغولية أو التركمانية أو الصفوية فى العراق، أو الخوارزمية أو السامانية أو الزبارية فى إيران.

- وكدراسة فن معين فى هذه الفترة، والكتاب - فى هذا المجال - يطرح موضوعات مثل:

شعر الفلسفة - والشعر التعليمى، والدورى، والرباعيات والموشحات والبديعيات والتعقيدات فى مصر والشام.

- وهناك شخصيات هامة فى مجال الشعر، أو النثر عرف بها الكتاب وأشار إلى العديد من مراجعها أمثال:

أبى الفرج بن هندو، وأبى الفضل السكرى المروزى، وقابوس بن وشمكير والسهرورى، وأبى بكر الفهستانى، من الشعراء،وأمثال العلاء بن الموصلايا، وأبى النصر العتبى، ورشيد الدين الوطواط من الكتاب.

- أو حول كتب معينة كتلك التى تتخذ من النوادر موضوعًا لها مثل كتاب المكافأة وأخبار سيبويه المصرى، والفاشوش فى حكم قراقوش.

* * *

ثم بعد هذا السداد فى الفعل والقول والعمل، نجد علامتنا يُطامن ويتواضع - وهذا شأنه فى جميع بحوثه - فيقول فى مقدمة الجزء الخامس من هذا الكتاب:

«.. ولا أزعم أننى استطعت أن أوفى هذا الرسم حقه كاملاً فى الدقة والاستقصاء».

ويقول فى مقدمة جزئه السادس:

«.. وأعترف أن كتب الأسلاف غنية غنى وافرًا بالنصوص التى تصور حياة الأدب فى مصر والشام، ولا أزعم أنى صورت تلك الحياة تصويرًا كاملاً، وإنما حاولت ذلك جهدى.. !!»

أ. د. سعد شلبى
أستاذ الأدب العربى
وعميد كلية التربية - جامعة طنطا

عصر الدول والإمارات
الأندلس

د. عاطف العراقى

لا أكون مبالغًا إذا قلت: إن المهتمين بأدبنا العربى من قريب أو من بعيد، يدركون تمام الإدراك الجهد الكبير الذى يقوم به الأستاذ الدكتور شوقى ضيف فى مجال الفكر والثقافة عامة، والأدب العربى على وجه الخصوص. ومن الميادين التى يهتم بها كتابة موسوعة يؤرخ فيها للأدب العربى قديمه وحديثه.

والكتاب الذى نعرض له الآن، كتاب عصر الدول والإمارات يعد حلقة من حلقات السلسلة التى يؤرخ فيها لتاريخ أدبنا العربى. وقد صدر هذا الجزء الخاص بالأندلس منذ شهور قليلة، وفرح به القراء فى كل أرجاء عالمنا العربى من مشرقه إلى مغربه، لأهمية موضوعه من جهة، ولأن مؤلفه هو الرائد الكبير الدكتور شوقى ضيف، وهو من هو فى دقة بحوثه وعمق ثقافته وأصالته الأكاديمية التى لا حدود لها، وحسه النقدى الممتاز وقدمه الراسخة فى مجال الدراسات الأدبية والفكرية.

ومؤلفات الدكتور شوقى ضيف، قد تعجز عن القيام بتأليفها مدرسة كاملة من الباحثين والدارسين، لقد قدم مجموعة من الكتب الرائدة فى الدراسات القرآنية، وفى تاريخ الأدب العربى كالعصر الجاهلى، والعصر الاسلامى والعصر العباسى الأول والعصر العباسى الثانى، وثلاثة مجلدات فى عصر الدول والإمارات، المجلد الأول عن الجزيرة العربية والعراق وإيران، والمجلد الثانى عن مصر والشام والمجلد الثالث عن الأندلس، وهو المجلد الذى يعد موضوع دراستنا الآن؛ وكل مجلد من هذه المجلدات زادت صفحاته عن نصف ألف، بل إن المجلد الثانى عن مصر والشام اقتربت صفحاته من الألف صفحة.

والدكتور شوقى ضيف لا يكل ولا يمل، لقد قدم لنا عشرات الكتب فى مكتبة الدراسات الأدبية كالفن ومذاهبه فى الشعر العربى، والفن ومذاهبه فى النثر العربى، والأدب العربى المعاصر فى مصر، والبارودى، وشوقى، بالإضافة إلى العديد من الدراسات النقدية والدراسات البلاغية واللغوية، وفنون الأدب العربى كالرثاء والمقامة والنقد والترجمة الشخصية والرحلات.

وانطلاقًا من إيمان رائدنا الدكتور شوقى ضيف بأهمية التراث الذى قدمه أجدادنا، لم يكن مكتفيًا بالتأليف، بل أضاف إلى التأليف، الاهتمام بمجال التحقيق، وهل يمكن أن ننسى مجهوداته فى تحقيق كتاب المغرب فى حلى المغرب لابن سعيد، وكتاب السبعة فى القراءات لابن مجاهد، وكتاب الرد على النحاة، وكتاب الدرر فى اختصار المغازى والسير لابن عبد البر إلى آخر الكتب الرائعة فى مجال التأليف ومجال التحقيق، ألم أقل لكم أيها السادة القراء أن أستاذنا الدكتور شوقى ضيف يعد مدرسة متكاملة وموسوعة أدبية حية.

والكتاب الذى بين أيدينا اليوم، كتاب عصر الدول والإمارات (الأندلس) يعد المجلد السابع فى سلسلة تاريخ الأدب العربى، إذ سبقه مجموعة من المجلدات عن بلدان شتى، وعصور كثيرة، وذلك على النحو الذى أشرنا إليه منذ قليل، إنه يعد دراسة أكاديمية ذات مستوى رفيع، ويكفى أن يطالع القارئ صفحات الكتاب، وسيدرك تمام الإدراك مبلغ الجهد الذى بذله الدكتور شوقى ضيف،واعتماده على المصادر الرئيسية الدقيقة.

ولقد كنت حريصًا على قراءة الكتاب قراءة واعية منذ تسلمى له من الدكتور شوقى ضيف، لأننى أعلم من خلال متابعتى لأعماله، أن هذا الأستاذ الرائد قد دخل تاريخنا الأدبى المعاصر من أوسع الأبواب وأرحبها، وكم كنا ومازلنا نتحدث عن علمنا الجليل الدكتور شوقى ضيف أثناء العديد من اللقاءات الخاصة برابطة الأدب الحديث.

ولا أخفى على القراء أننى كلما كنت انتهى من قراءة فصل من فصول الكتاب، وأشرع فى قراءة الفصل الذى يليه، أقول لنفسى إن هذه الدراسة الرائدة، لعصر الدول والإمارات تعد بحرًا على بحر، تعد عميقة غاية العمق، وسامية غاية السمو والرفعة، كنت أقول باستمرار: إلى الجحيم يا أشباه الأساتذة وأشباه الأدباء، والذين تحسبهم أدباء وماهم بأدباء، تحسبهم يدخلون فى إطار الأدب، والأدب منهم براء، ليتنا نتعلم من الدكتور شوقى ضيف كيف يكتب، ليتنا ندرك مجهوداته العظيمة والرائدة والتى يقوم بها فى صمت وتواضع بعيدًا عن بريق الشهرة والطبل الأجوف، إن أديبنا فى دراسته عن الأندلس يعد كالجبل الراسخ البنيان، كالهرم فى شموخه وعظمته.

ويتضمن كتاب عصر الدول والإمارات (الأندلس) مقدمة وخمسة فصول.

يقول المؤلف فى الصفحات الأولى من كتابه: إن هذا الجزء من تاريخ الأدب العربى خاص بالأندلس فى عصر الدول والإمارات... وهذه الدراسة المستفيضة لتاريخ الأدب العربى فى الأندلس أثناء ثمانية قرون طوال، جعلتنى أرجع إلى كل ما استطعت الاطلاع عليه من المصادر والمراجع الأندلسية المتصلة بكتب التاريخ والتراجم، وكتب علوم الأوائل، والعلوم اللغوية والدينية وكتب الشعر ودواوينه، وكتب النثر وأعمال كتابه، كما رجعت إلى طائفة من كتب

المستشرقين والباحثين محاولاً بقدر ما أستطيع أن أرسم هذه الصورة المستوعبة لأدب الأندلس، مع تصحيح الأحكام المخطئة التى من شأنها الغَضُّ من مكانته الرفيعة ومن المدى الخطير الذى أثربه فى الأدب الأسبانى والآداب الأوربية (ص ١٢).

هذا ما يقوله المؤلف فى السطور الأخيرة من مقدمة كتابه. والواقع أننا نجد أنفسنا أمام موسوعة، تفتح العديد من الآفاق أمام كل الدارسين مستقبلاً. موسوعة تثير العديد من القضايا والمشكلات التى أثيرت فى الماضى ومازالت تثار حتى الآن، موسوعة زادت صفحاتها - كما قلت - عن نصف ألف من الصفحات، والصفحة الواحدة تعد ثمرة اطلاع غزير، وتحليل فذ، وتأمل طويل من جانب الدكتور شوقى ضيف.

أما الفصول التى تضمنها الكتاب فهى على النحو التالى:

الفصل الأول: السياسة والمجتمع.
الفصل الثانى: الثقافة.
الفصل الثالث: نشاط الشعر والشعراء.
الفصل الرابع: طوائف من الشعراء.
الفصل الخامس: النثر وكتابه.

ونود أن نقف وقفة تحليلية عند كل فصل من الفصول، وقفة لا يمكن أن توفى الكتاب حقه فى البحث والدراسة وخاصة فى حدود النطاق المرسوم للمقالة.

خصص المؤلف الفصل الأول - كما قلنا - للحديث عن السياسة والمجتمع، وقد نجح المؤلف فى تصوير الحياة الفكرية فى مجال ارتباطها بالسياسة والمجتمع، وذلك من خلال دراسة التكوين الجغرافى والبشرى، والحديث عن الدولة الأموية وأمراء الطوائف من مرابطين وموحدين، والحضارة والغناء والمرأة، وأيضًا الزهد والتصوف.

وأستطيع القول بأن هذا الفصل الأول يعد من الفصول الهامة والضرورية فى الكتاب؛ إن هذا الفصل لا غنى عنه للحديث بعد ذلك عن الشعر والثقافة والنثر، وذلك على النحو الذى نجده فى كتاب عصر الدول والإمارات (من الفصل الثانى حتى الفصل الخامس والأخير).

إنَ هذا الفصل يكشف عن عمق المؤلف وثرائه الفكرى وغزارة اطلاعه؛ وعلى الرغم من اهتمامى بأكثر ما كتب عن الأندلس أثناء دراستى لفكر فلاسفة الأندلس، كابن طفيل وابن رشد ومنذ أكثر من ربع قرن من الزمان، إلا أننى وجدت فى هذا الفصل الأول من فصول كتاب عصر الدول والإمارات (الأندلس) مجالات جديدة وآفاقًا مبتكرة لم أكن أعرفها قبل قراءتى لكتاب رائدنا الدكتور شوقى ضيف؛ لقد رجع مؤلفنا الفاضلَ إلى حشد هائل من المصادر

والمراجع وقدم لنا رؤية أكاديمية دقيقه وتحليلاً رائعًا لكل مجال من المجالات، التى تدخل فى إطار هذا الفصل بأقسامه الستة، والتى يعد كل قسم منها مرتبطًا بالقسم الذى يسبقه، ومؤديا إلى القسم الذى يليه مما يكشف عن وحدة عضوية دقيقه، إن أقسام هذا الفصل على النحو التالى:

١ - التكوين الجغرافى والبشرى.
٢ - الفتح ثم عصر الولاة.
٣ - الدولة الأموية.
٤ - أمراء الطوائف والمرابطون والموحدون وبنو الأحمر فى غرناطة.
٥ - المجتمع (الحضارة - الغناء - المرأة).
٦ - التشيع والزهد والتصوف.

ومن الواضح أن الدكتور شوقى ضيف يدرك تمام الإدراك أثر البيئة الجغرافية، والبيئة الاجتماعية على تشكيل شخصية الفرد الثقافية وبلورة آرائه الأدبية، إن هذا يتبين لنا تمامًا حين ننتقل من حديثه عن التكوين الجغرافى والبشرى إلى دراسة للثقافة، وهذا هو موضوع الفصل الثانى من كتابه: عصر الدول والإمارات، لقد تضمن هذا الفصل الممتع تحليلاً للحركة العلمية وعلوم الأوائل والفلسفة وعلم الجغرافيا والتاريخ، بالإضافة إلى علوم اللغة والنحو والبلاغة والنقد والتفسير والحديث والفقه والكلام.

إن هذا الفصل والذى اقتربت صفحاته من المائة صفحة، إن دلنا على شىء، فإنما يدلنا على الجهد الكبير الذى قام به الدكتور شوقى ضيف؛ لقد قدم للباحثين دراسة رائدة، دراسة أكاديمية تبدو فى أول صفحات الفصل حتى آخر صفحاته، ويقينى أن كل دارس أو مهتم بالأندلس من قريب، أو من بعيد سيجد الطريق أمامه معبدًا بعد المجالات التى فتحها لنا رائدنا الكبير فى دراسته «للثقافة» فى الفصل الثانى من كتابه، صحيح أن حديثه عن بعض الأبعاد الثقافية كان يحتاج من مؤلفنا إلى وقفة أطول، ولكن اتساع مجالات الثقافة بالنسبة لبلاد الأندلس، قد أدى بمؤلفنا إلى أن يشير إلى بعض الأبعاد بنوع من الإيجاز.

ويبين لنا الدكتور شوقى ضيف من خلال حديثه عن علوم الأوائل، دور العرب فى هذا المجال، إنه يقول معتمدًا فى ذلك على مصادر دقيقه: لم يكن فى أسبانيا قبل فتح العرب لها شىء واضح من علوم الأوائل فى الرياضيات وغير الرياضيات، ويبدو أن العرب أخذوا يجلبون أطرافًا منها منذ أواخر القرن الثانى الهجرى مما ترجمفى بغداد عن اليونانية وغيرها. (ص ٧٢).

وهذا القول من جانب الدكتور شوقى ضيف يعد صحيحًا إلى حد كبير، وخاصة إذا وضعنا فى اعتبارنا ازدهار حركة الترجمة فى المشرق العربى أيام العباسيين بصفة خاصة، صحيح أن أول

نقل كان فى الإسلام من لغة إلى لغة أيام خالد بن يزيد بن معاوية، حين أمر بترجمة كتب الكيمياء من اللغة الأجنبية إلى اللغة العربية، ولكن النقل المنظم والمزدهر لم يحدث إلا أيام العباسيين، وعن المشرق انتقلت الثقافة، ومنها علوم الأوائل إلى بلاد الأندلس.

وفى حديث الدكتور شوقى ضيف عن الفلسفة فى بلاد الأندلس، يبين لنا مدى اهتمام تلك البلاد بالفلسفة والفلاسفة، وإذا كان مؤلفنا الفاضل يتحدث عن محمد بن عبدالله بن مسرة وأبى الصلت أمية بن عبدالعزيز الدانى السيد البطليوسى، فإنه قد أدرك أن هؤلاء لا يعتبرون فلاسفة بالمعنى الدقيق، إذ أن أول فيلسوف أندلسى بالمعنى الدقيق لكلمة فيلسوف هو ابن باجه (ص ٨٤).

وهذا القول من جانب الدكتور شوقى ضيف يعد صادقًا تمامًا، إذ أن ابن باجه وابن طفيل وابن رشد هم فلاسفة الأندلس، وقد رجع الدكتور شوقى ضيف فى حديثه عن مجموعة المفكرين الذين نجد لديهم اهتمامات فلسفية كابن مسرة، وفى حديثه عن فلاسفة الأندلس، إلى عشرات المصادر والمراجع مما يدلنا على عمق ثقافته وإحاطته التامة بكل جوانب الموضوع الذى يتصدى للكتابة فيه.

لقد رجع إلى عشرات المصادر والمراجع القديمة منها والحديثة، وقد تفضل مشكورًا بالإشارة إلى ما كتبته عن ابن طفيل فى كتابى الميتافيزيقا فى فلسفة ابن طفيل، وما كتبته عن ابن رشد آخر فلاسفة العرب فى كتابى: «النّزْعة العقلية فى فلسفة ابن رشد،» والمنهج النقدى فى فلسفة ابن رشد، ألم أقل لكم أيها القراء الأعزاء، إن الدكتور شوقى ضيف لا يكل ولا يمل. إنه يتابع متابعة تامة كل ما يصدر من كتابات، لا يكتب عن موضوع إلا بعد الرجوع إلى أكثر ما كتب عنه، إنه يقدم لنا فى حديثه عن كل شخصية من الشخصيات العديد من المعلومات التى تدلنا على عمق ثقافته الأدبية والفلسفية، إنه على سبيل المثال يتحدث عن ابن مسرة فيقول: يبدو أنه اعتنق مبكرًا بعض الآراء الفلسفية والاعتزالية مما جعل. بعض الفقهاء يتهمه فى عقيدته، وكأنما خشى على نفسه فرحل فى سنة ٢٩٩ هـ إلى بيت الله الحرام لأداء فريضة الحج، واختلف فى رحلته إلى حلقات المتكلمين ومجالس المتفلسفة والمتصوفة، وعاد إلى موطنه، فاعتزل فى ضيعة له بقرية من قرى قرطبة، واجتذب إليه كثيرين عاشوا معه فى عزلته وآمنوا بما كان يردده من آراء تتصل بالاعتزال والفلسفة والتصوف. (ص ٨٢).

وفى حديثه عن ابن باجه، يشير إلى هذا الفيلسوف والذى يعد أول فلاسفة الأندلس، قد انحدر من أسرة فى سرقسطة شمالى الأندلس كانت تحترف الصياغة... ويبدو أنه أكب مبكرًا على دراسة الفلسفة وعلوم الأوائل كما أكب على علم الألحان والغناء.. وكان شاعرًا مبدعًا كما كان ناثرًا بليغًا (ص ٨٤).

ويشير الدكتور شوقى ضيف فى حديثه عن ابن باجه، والذى يعد أول فلاسفة المدرسة العقلية الأندلسية، إلى مدينته الفاضلة من خلال كتابه الممتاز، «تدبير المتوحد» لقد تخيل فى هذا الكتاب مدينة فاضلة مثالية لا يحتاج أهلها إلى طوائف الأطباء الثلاث: لا أطباء البدن لأن أهلها لا يرتكبون أى رذيلة تسبب لهم المرض، ولا أطباء العدالة لأن أهلها متحابون لا يقع بينهم ما يحتاجون معه إلى قضاة وقضاء، ولا أطباء النفوس لأن أهلها كاملون، ويفيض فى بيان الصور الروحية والعقلية، وأن غاية المتدبر اتحاد عقله بالعقل العلوى الفعال حتى يبلغ مرتبة المعرفة العقلية الحقيقية. (ص ٨٥).

وكما يحدثنا الدكتور شوقى ضيف عن ابن باجه، فإنه يعرض علينا بعض جوانب فلسفة ابن طفيل وفلسفة ابن رشد، ويشير إلى أثر فلسفة ابن رشد قائلاً: وظلت فلسفة ابن رشد وتعاليمه وأفكاره تدرس فى الغرب منذ القرن الرابع عشر، وعلى الرغم من أن مجمع لا تران البابوى قرر سنة ١٥٠٢ لعن كل من ينظر فى فلسفة ابن رشد ظل له أنصار كثيرون، وظل يدرس فى الجامعات الغربية حتى العصر الحديث، ومما لاريب فيه أنه كان لفلسفته وأفكاره أثر بعيد فى قيام حركة التحرر والإصلاح الدينى فى النهضة الأوربية (ص ٨٨).

ومن الواضح أن الدكتور شوقى ضيف قد وفق تمام التوفيق فى عرض آراء المفكرين والأدباء والفلاسفة، وإن كنا نختلف معه حول بعض الآراء الجزئية، وخاصة فيما يتعلق بنسبته إلى ابن رشد، القول بقدم المادة وحدوثها معًا (ص ٨٨)، إذ أن ابن رشد يقول بقدم أى أزلية المادة وهو صريح فى ذلك تمام الصراحة.

أما الفصل الثالث الذى خصصه المؤلف للحديث عن نشاط الشعر والشعراء، فقد جاء آية فى العمق والدقة والتحليل البارع، وذلك كعهدنا دائمًا فى مؤلفنا الرائد، الدكتور شوقى ضيف، أنه سيتحدث عن شعراء الموشحات، وشعراء المديح وشعراء الفخر والهجاء، وعن الشعر التعليمى.

والقارئ لهذا الفصل يدرك تمام الإدراك الجهد الكبير الذى قام به الدكتور شوقى ضيف، إن هذا الفصل وحده يحتاج إلى سنوات وسنوات طوال، وإذا كنا نجد نوعًا من الإيجاز فى حديث مؤلفنا عن بعض الشعراء، إلا أن هذا لا يقلل من أهمية هذا الفصل، لقد كان الإيجاز ضروريًا إلى حد كبير، وخاصة إذا وضعنا فى اعتبارنا اتساع نطاق الفصل الثالث، وأنواع الفنون عند الشعراء من أمثال ابن عبد ربه وابن دراج القسطلى، وابن الحداد القيسى وابن زمرك وسعيد بن جودى السعدى، وعبد الملك بن هذيل ويحيى الغزال وحازم القرطاجنى، لقد صنف الدكتور شوقى ضيف أنواع الشعراء تصنيفًا آية فى الدقة، وميز لنا بين كل نوع والنوع الآخر من الشعراء، وربط بين الأنواع التى عرض لها.

وإذا كان الدكتور شوقى ضيف قد تحدث فى الفصل الثالث عن نشاط الشعر والشعراء، فإنه ينتقل بنا إلى الحديث عن طوائف من الشعراء، شعراء الغزل والطبيعة والرثاء والزهد والمدائح النبوية، وهذا هو موضوع الفصل الرابع فى كتابه، وقد جاء هذا الفصل بصفحاته التى جاوزت بكثير المائة صفحة، آية فى الدقة والوضوح والدراسة الأكاديمية ذات المستوى الرفيع والأصيل، إن هذا الفصل كسائر الفصول التى تضمنها الكتاب يكشف عن عمق ثقافة المؤلف، إن مؤلفنا الدكتور شوقى ضيف وقد اعتمد على أهم وأدق المصادر والمراجع، يمضى من دراسة مجال إلى دراسة مجال آخر من المجالات العديدة التى تدخل فى إطار هذا الفصل، وأقول إن المهتم بتاريخنا الأدبى يجد العديد من الآفاق الجديدة والحديثة والتى من الصعب أن يجدها فى مؤلفات أخرى، إن الدكتور شوقى ضيف يكشف من خلال هذا الفصل عن عوالم جديدة وذلك فى ثقة ويقين، وواثق الخطوة يمشى ملكا.

إنه يقول فى السطور الأولى من هذا الفصل عن شعر الغزل: لا نبالغ إذا قلنا إن الغزل أهم موضوع شغل شعراء العرب فى جميع عصورهم وأقاليمهم، وقد ظلوا يصورون فيه عاطفة الحب الإنسانى الخالدة، ويضيفون فيه من الأحاسس والخواطر ما يملأ مجلدات فى كل عصر على حدة، بل أيضًا فى كل إقليم. ودائمًا الشاعر موزع بين وصال ولقاء وبين وداع وفراق، تارة هانىء بحبه وتارة شقى محروم يشكو الهجران، ويتمنى لمحة خاطفة ولو من بعيـد، حتى إذا أقبلت عليه صاحبته أحسَّ بفرحة لا تماثلها فرحة، فإذا انصرفت عنه، أظلمت الدنيا فى عينيه، واحتمل ما لا يطاق من الآلام والعذاب، ومضى يئن بالشكوى ويتضرع ويستعطف. (ص ٢٥٦).

ولا يخفى علينا أن الدكتور شوقى ضيف حين يقول هذا القول إنما يكون معتمدًا على دراسة الأدب فى كل عصوره، إنه يتحدث عن الغزل ليس فى عصر دون عصر، وليس فى إقليم أوبلدة دون إقليم أو بلدة أخرى، بل إنه يربط بين كافة العصور وكافة البلدان، وهذا يدلنا على ثقافته الواسعة الشاملة ليس فى مجال الأدب فحسب، بل فى مجال الدراسات النفسية أيضًا إنه يصف وصفًا دقيقًا حال المحب، وهذا يذكرنا بما فعله الدكتور يوسف مراد فى كتابه مبادئ علم النفس العام، حين اتخذ من القصص الأدبية ومن بينها قصة سارة، مادة لدراساته النفسية فى بعض مجالاتها، أى ربط بين الجوانب النفسية والجوانب الأدبية.

أما الفصل الخامس، فقد خصصه الدكتور شوقى ضيف للحديث عن النثر وكتابه، لقـد تحدث عن أصحاب الرسائل الديوانية والرسائل الشخصية والرسائل الأدبية، كما حلل تحليلاً دقيقًا العديد من الأعمال النثرية ومن بينها على سبيل المثال كتاب طوق الحمامة لابن حزم، والذخيرة لابن بسام وقصة حى بن يقظان لابن طفيل الفيلسوف والأديب الأندلسى.

وهذا الفصل كبقية الفصول التى تضمنها كتاب الدكتور شوقى ضيف، به حشد كبير جدًا

من المعلومات التى لا غنى عنها لدارسى الأدب أو الفكر العربى من قريب أو من بعيد، لقد رجع إلى مئات المصادر والمراجع التى تعد هامة غاية الأهمية، ومن النادر أن نجد صفحة من صفحات هذا الفصل والذى جاوزت المائة والخمسين صفحة، إلا ويذكر لنا الدكتور شوقى ضيف العديد من المراجع الهامة، إن هذا يدلنا على أمانته العلمية وموضوعيته فى البحث، لقد أضاف إلى البعد الموضوعى بعدًا ذاتيًا نقديًا، وهذا يدلنا على شخصيته البارزة فى البحث، بالإضافة إلى أن هذا الفصل عن طريق المنهج الدقيق الذى التزم به رائدنا الدكتور شوقى ضيف، يمثل وحدة عضوية ليس فى حد ذاته فقط، بل مع سائر فصول الكتاب، فإذا ذكر ابن مسرة أثناء حديثه عن الرسائل الديوانية (ص ٣٩٣) فإنه يربط ربطًا وثيقًا بين ما يقوله عن ابن مسرة فى هذا المجال، وبين ما سبق أن ذكره عنه، وذلك على النحو الذى سبق أن أشرنا إليه، وإذا ذكر ابن طفيل وقصته حى بن يقظان (ص٥١٢) فإنه يفعل نفس الشىء، وهذا يدلنا على أن كتاب الدكتور شوقى ضيف ليس مجموعة من الفصول المتناثرة التى نجدها عند أشباه الدارسين وأشباه أساتذة الأدب، بل إنه على العكس من ذلك تمامًا، يمثل كما قلنا وحدة عضوية متماسكة، إنه لا يكتب سطرًا من موضوع فى مئات الموضوعات التى عرض لها فى هذا الفصل، إلا بعد التأمل الدقيق والتحليل الرائع والربط بين كل مجال والمجالات الأخرى، إنه يميز تمييزًا دقيقًا بين الرسائل الديوانية، والرسائل النبوية والمواعظ، والأعمال النثرية، والمقامات والرحلات... إلى آخر المجالات التى يزخر بها الفصل الخامس والأخير من فصول كتابه.

والواقع أن هذا الكتاب عصر الدول والإمارات (الأندلس) للدكتور شوقى ضيف، وعلى الرغم مما أشرنا إليه فى بعض الملحوظات النقدية من جانبنا، يعد سياحة أدبية وفكرية كبرى، إنه يعبر عن شموخ أدبى وثقافى وفكرى قل أن نجد له نظيرا، وإذا كنا نفخر بكتاب تاريخ الفكر الأندلسى لبالنثيا، فإن من واجبنا أيضا أن نفخر بكتاب الدكتور شوقى ضيف، إننا فى هذا الكتاب نجد أنفسنا أمام مائدة فكرية كبرى، مائدة لا يستطيع أن يقدمها إلا رائدنا العملاق الدكتور شوقى ضيف، ألم أقل لك أيها القارئ العزيز إن هذا الكتاب يعد فى مقدمة الكتب التى صدرت عام ١٩٨٩، إنه موسوعة أدبية ضخمة قدمها لنا الدكتور شوقى ضيف، الأستاذ والرائد بكل ما تحمله كلمة الأستاذية وكلمة الريادة من معان سامية ودلالات عميقة ونبيلة.

ا. د. عاطف العراقى
أستاذ الفلسفة الإسلامية
كلية الآداب - جامعة القاهرة

البحث عن الشخصية المصرية
عند شوقى ضيف

د. أحمد يوسف

تزدهر الحياة الثقافية بعطاء الأعلام، وحياتنا العلمية والثقافية الحديثة أبدعها أعلام مصريون جيلاً وراء جيل، وكان جيل الرواد صاحب مهمة التنوير، والجيل الذى تحمل مسئولية تمهيد التربة وانتقاء البذور الصالحة للإثمار والإنبات، وترك هذا الجيل تلاميذ على الدرب، وعوا أبعاد مهمة التنوير بشقيها التاريخى والمعاصر، وأستاذنا شوقى ضيف واحد من هؤلاء الأعلام الذين ارتبطوا بتاريخ أمتنا العربية الإسلامية وبتراثها، فقدموهما - التاريخ والتراث - متجادلين فى صور أبحاث علمية تميزت بالشمول والموسوعية، ولأن التاريخ والتراث، هو تاريخ حضارة ذات مستويات معرفية وإنسانية وفلسفية وأدبية متعددة، لأن تراثها يعد دالا قويًّا على خصوبة هذه الحضارة، فإن القارئ لأى بحث من أبحاث أستاذنا تقع عينه دائمًا على الطبيعة الموسوعية لما قدمه هذا الأستاذ الجليل.

ولئن كانت طبيعة المادة العلمية المستقاة من تراث الحضارة العربية الإسلامية سببًا مباشرًا من أسباب هذه الصفة الموسوعية لما قدمه شوقى ضيف، فإن هناك سببًا مباشرًا آخر، لا يمكن تجاهله أو إخفاؤه، وهو أنه تأثر بجيل الرواد الذى اقتضت منه مهمة التنوير، والقضية الوطنية المصرية - الحرية والاستقلال - أن يلتفت التفاتة قوية وفعالة إلى التراث الحضارى والتاريخى للشعب العربى والمصرى، كما التفت أيضًا إلى معطيات الحضارة الأوربية الحديثة والمعاصرة، ولا نزعم أن شوقى ضيف التلميذ، كان صدى مباشرًا لأساتذته فى كل خطوة من خطواتهم، ولكنا نعتقد أنه اختار طريقه بحرية شديدة داخلها إعجابه الواضح بأستاذه طه حسين، وأحمد أمين فى الجامعة، والعقاد ومواقفه السياسية وهو خارج الجامعة، ويؤكد ذلك ماورد فى الكتيب الذى كتبه أستاذنا شوقى ضيف مترجماً جوانب من حياته وعلاقاته بأعلام جيل الرواد، وهم فى خضم المعترك السياسى والعلمى والاجتماعى.

وقد أفرزت هذه الصفة الموسوعية صفة أخرى اقترنت بها، ونبتت فى مهادها، وهى الاهتمام بالسياق التاريخى لما يدرسه من ظواهر، أو يحلله من قضايا، وهما صفتان رأيناهما فيما قدمه أعلام

جيل الرواد غير أنها تأصلتا فى كل كتابات شوقى ضيف، الذى امتلك إلى جانب ذلك صفة الاعتدال فى منهجه من حيث الأحكام والتحليل والتفسير، كما اهتم بجمع الوقائع التاريخية الخاصة بكل ظاهرة.

وقد تبدى هذا الحس الموسوعى والتاريخى لدى شوقى ضيف منذ بداية حياته العلمية المثمرة، حينما توجه عقله إلى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى باحثًا عن ظاهرة النقد الأدبى، وتطورها على امتداد العصور التاريخية التى أرخ لها هذا الكتاب، وهى عصور ممتدة حتى القرن الرابع الهجرى، وكان هذا التوجه المبكر أول علامة على تفتح وعى الشاب الباحث شوقى ضيف على تاريخ أمته وتراثها، فحدد موضوعه فى «النقد الأدبى فى كتاب الأغانى» ليكون أطروحته الأولى، وقد فرض هذا الموضوع منهجه التاريخىّ، كما فرض كتاب الأغانى نفسه الحس الموسوعى الذى نما، وازداد عند أستاذنا شوقى ضيف فهذا الكتاب من ناحية كتاب يمكن أن يوصف بالموسوعية، فهو لا يقدم التاريخ الأدبى لفن الشعر فقط بل يقدم أيضًا صورة حضارية واسعة، لنموذج الحياة الغنائيؤ والموسيقية والاجتماعية، والسياسية، كما رآها مؤرخ عاش فى القرن الرابع الهجرى، ومن ناحية أخرى اعتمد الأصفهانى التقسيم السياسى للعصور، والسرد التاريخى والرواية نهجًا لكتابه، ومن ثم فإن هاتين الصفتين الحس الموسوعى والتاريخى، كانت لهما بداياتها العلمية فى حياة الباحث الشاب شوقى ضيف.

وقد تأصل هذا الاتجاه البحثى عنده، فى أطروحته الثانية «الفن ومذاهبه فى الشعر العربى» فمن حيث النهج التاريخى، صار الاعتماد على التقسيم السياسى للتاريخ مرتبطًا بالدول قيامها وقوتها وزوالها أساسًا من أسس تناول الظاهرة الأدبية التى أصبحت عنده مرتبطة بهذا التقسيم من حيث نشأتها، وازدهارها، وخفوت صوتها أو اختفاؤها.ويتواكب مع هذا التقسيم السياسى، تحديد ملامح العصر المدروس أو العصور اجتماعيًا وثقافيًا وعقليًا، ويضاف إلى ذلك أن هذا الموضوع يتناول تحديد المذاهب الفنية التى رآها أستاذنا شوقى ضيف، أطرًا تضمنت إبداع الشعراء العرب والمسلمين، وهى أطر لم تقف عند عصر ما من العصور، بل إنها امتدت إلى جميع العصور الأدبية، وكان هذا المدخل المنهجى يتطلب تحديدا لنماذج التى تعكس هذه الأطر، لذلك اختار أستاذنا الأعلام من الشعراء فى المشرق والمغرب على امتداد تاريخ الشعر العربى، على أساس أن كل علم منهم يمثل عصره الذى عاش فيه تمثيلاً يعكس درجة الذوق الفنى، والسيطرة على أداة الفن الشعرى.

(٢)

وهنا يبرز سؤال: ما الهدف الفكرى وراء هذا الاتجاه الموسوعى، الذى يعكس اهتمام أستاذنا بتاريخ الحضارة العربية وتراثها؟، إن هذا الاهتمام - فى الحقيقة - لم يقف عند الشعر، كما يتبادر إلى الذهن، بل تخطاه إلى دراسة فن النثر على امتداد تاريخ الكتابة العربية، وإلى دراسة تواريخ الأدب بعامة فى ضوء عصوره المعروفة سياسيًّا، وإلى دراسة البلاغة والنقد القديمين، والنقد الحديث ومقاييسه، كما تخطى كل ذلك إلى الدراسات الإسلامية بما فيها تاريخ الحديث والقرآن والتفسير ومذاهبه، وما يتصل بهما من دراسة علوم اللغة، كالنحو والصرف، ومدارسهما، وتضاف إلى كل ذلك، تحقيق بعض ذخائر التراث التى تخدم اتجاهه المعرفى.

ويمكن القول - إن أستاذنا اهتم بمستوى معرفى أصيل من مستويات الحضارة العربية الإسلامية يمكن أن نسميه بعلوم الأدب والبلاغة والنقد، وهو مستوى التقى بمستويات أخرى فلسفية وتاريخية ونفسية من أجل هدف أساسى، هو الكشف عن الدور الزائد للحضارة العربية، وهو بلا شك دور تاريخى حدد شخصية الأمة العربية، التى أصر أستاذنا على أن دورها مرتبط بطبيعتها الخالدة، المستمدة من وحدة الثقافة والتاريخ والتراث، ومن مركزية هذه الثقافة.

فعلى الرغم من العداء السياسى بين الأندلس وبغداد، فإن بغداد ثقافيًّا كانت النموذج المحتذى ثقافيًّا واجتماعيًّا، ويرى أن مركزية الثقافة على مختلف عصور الحضارة العربية، هى التى طبعت الأدب العربى بطابع المحافظة شكلاً ومضمونًا، وجعلت بلدًا كمصر - وهى ولاية حينئذ - ليس به شاعر واحد، يطاول أبا نواس أو أبا تمام أو المتنبى.

إن هذه الطبيعة الخالدة، هى التى يمكن أن نراها عند شوقى ضيف، حين يكتب عن البارودى، أو أحمد شوقى، أو عن على محمود طه، وناجى، أو عن محمد عبده والعقاد، كما يكتب عن أبى تمام والمتنبى وأبى العلاء، على أساس فكرى واحد وهو أن الأعلام يحددون ملامح شخصية الأمة.

إن تحديد ملامح الشخصية العربية، كان الهدف الأساسى الذى وقف وراء كل اهتمامات شوقى ضيف، مع هذا الهدف فإن البحث عن ملامح الشخصية المصرية كان هدفًا نبيلاً لم يفارق أستاذنا.

ويمكن القول إن هذا الهدف كان مطلبًا ملحًّا عند جيل الرواد، وعند تلاميذهم الذين

واكبوهم فى ظل ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية ليس هنا مجال تفصيلها، ويكفى أن نشير فى هذا الصدد إلى محاولتين: كتاب طه حسين «مستقبل الثقافة فى مصر» وهو محاولة هدفها تحديد انتماء العقل المصرى – فى الثقافة والعلم – إلى الشرق أو إلى الغرب ليرد على غلاة التعصب، بأن وحدة الثقافة فى العالم القديم لا تجعل عقلاً يتمايز على عقل، فمصر القديمة بدولها المتوالية لم تكن ذات صلات وثيقة بالشرق الأدنى، أو الأقصى، مثلما كانت على صلات قوية باليونان وثقافتهم إلى حد أن الحضارة المصرية أثرت تأثيرًا لا سبيل إلى نكرانه على اليونان، والرومان، كما تأثرت هى فى دورة أخرى بالحضارة اليونانية والرومانية، كما أكد طه حسين أن العقل المصرى ليس شرقيًا بالمعنى الثقافى، على الرغم من أن المصريين حريصون على شرقيتهم ثقافيًا وجغرافيًا، ومن ثم فإن طه حسين يريد أن يخلص إلى أن الشخصية المصرية شخصية تاريخية مستقلة، وأنه لا فرق بين العقل المصرى والعقل الأوربى اعتمادًا على البحث التاريخى فى التأثير الثقافى.

أما المحاولة الثانية، فهى التى قام بها الشيخ أمين الخولى فى دعوته إلى أهمية الإقليمية فى درس الأدب، وخاصة عندما دعا إلى البحث عن أدب مصر الإسلامية، وهى دعوة هدفها تحديد الدور الذى قامت به مصر فى ظل الدولة الإسلامية أدبيًا، فلماذا لم تجد آثارًا أدبية بارزة فى مصر الإسلامية كالتى قدمتها بغداد، ودمشق والمدينة والأندلس على الرغم من أن مصر تتمتع من بين الأقاليم العربية ببيئة جغرافية متميزة وبيئة حضارية فعالة، وأن الفاتحين لم يقولوا شعرًا يبلغ مستوى ما قالوه عندما استوطنوا الكوفة والبصرة وبغداد أو دمشق، مع أن الفاتح هو نفسه الإنسان العربى هنا أو هناك.

(٣)

هاتان المحاولتان تهتمان بتحديد ملامح الشخصية المصرية من خلال دورها الثقافى المتفاعل، مرة مع جيرانها من اليونان ومرة أخرى مع من استقبلتهم من العرب الفاتحين، وشوقى ضيف صاحب هم عظيم فى هذا المجال، فهو من المؤمنين بمركزية الثقافة العربية وطبيعتها المحافظة الثابتة كما أشرنا، وبأن الكل دائمًا يعبر عن أجزائه، وهو المنتمى إلى مصر تاريخًا وتراثًا وعاطفة ووجودًا وما بين الإيمان والانتماء بون شاسع، استطاع أن يتجاوزه انطلاقًا من أن البحث عن ملامح الشخصية المصرية إن لم يتحقق بتحديد انتماء العقل، كما حاول طه حسين، وإن لم يتحقق فى ظل إيجاد أدب مصرى إسلامى، فإنه من الممكن أن يتحقق فى صفة من الصفات التى قد تغلب، فتطبع الأدب أو الفكر بطابع معين، من هنا كان كتابه «الفكاهة فى مصر».

إن هذا الكتاب – على الرغم من صغره ومن كونه ليس كتابًا من كتبه المشهورة والمعروفة،

لدى الغالب من الباحثين فإنه مع ذلك يعد من أهم ماكتب شوقى ضيف، فى إطار اهتمامه بالبحث عن الشخصية المصرية ودورها التاريخى، وعما تمتاز به، وقد نشر هذا الكتاب أول مرة عام ١٩٥٨ من دار الهلال، وتبدو أهميته من زاويتين نراهما: أن أستاذنا على رأس المهتمين بالأدب العربى والمصرى المكتوب بالمستوى اللغوى المعروف بالفصيح، هذا الأدب الذى يمكن أن نسميه - كما سماه هو - بالأدب الفصيح الجاد، وهذا الأدب كان إلى عهد قريب مستحوذًا على اهتمام العلماء والمتذوقين على السواء إذا ماوضع فى مقابلة الأدب العامى أو الشعبى، وهذا الكتاب يركز كل اهتمامه على استكشاف ما يميز الشخصية المصرية من غيرها من خلال نصوص كتبت باللغة العامية، أو الدارجة كتبها شعراء أو زجالون لم يدرجوا فى سجل التاريخ الأدبى المعروف، ومن ثم فهو إضاءة قوية لبقعة من بقاع الإبداع والوجدان، طال نسيانها وإهمالها. أو كما قال أستاذنا التعالى عليها، إنه بذلك خروج على المألوف من أستاذ جليل فى جامعة رائدة محافظة، فى وقت كان يعد فيه هذا الخروج مخاطرة، فالاعتصام «بالأدب الجاد» فيه أمن كبير، ونفع لصاحبه كثير، ويؤيد كلامنا هذا أن أستاذنا لم يعد المحاولة مرة أخرى فيكتب كتابًا آخر فى الاتجاه نفسه، ويكفى أنه بهذا الكتاب ترك بقعة ضوء فى مكان مظلم، واكتفى بذلك معتصمًا بأبحاثه الكبرى فى الأدب الجاد.

أما الزاوية الثانية التى تبلور أهمية هذا الكتاب، فهى الاستجابة القوية لنداء الواقع، وحركته السياسية والقومية آنذاك، سواء تم هذا بوعى مقصود أو غيره، فقد واكب إخراج هذا الكتاب الإرهاصات القوية حول البحث عن دور الأمة العربية فى الحاضر، وبعث هذا الدور يتطلب تحديد معالم هذه الأمة ممثلة فى تحديد معالم أقطارها، وقد حملت مصر - فى هذا السبيل - الدور الرائد سواء على مستوى التوحيد القومى، أو على مستوى ريادة بعث الروح فى جسد هذه الأمة. وكان طبيعيًا أن ينشط البحث عن مميزات الشخصية المصرية، سواء فى تاريخها الفرعونى أو الإسلامى، أو فى كونها بوتقة جمعت محتوى حضارات العالم القديم.

والكتاب من هاتين الزاويتين يعد مهمًا، كما يكتسب أهمية إضافية لأنه يقف عندما عرف وشاع عن المصريين، من روح المداعبة والفكاهة إذ يقول «من أهم ما يميز المصريين فى عصرهم الحديث روح الفكاهة المنبثة فى أحاديثهم.. وليست هذه الروح جديدة على المصريين فهى قديمة فيهم، ترجع إلى أعتق الأزمنة وأعمقها فى التاريخ، فمنذ برزوا على صفحة الزمن، وهم يضحكون ويسخرون ويتهكمون»[1].

ومن الواضح أن هذا التوقف يستند إلى التاريخ، فى تحليل هذه السمة التى اتسمت بها الشخصية المصرية، كما يقف عند بواعثها وظروفها وإطارها الحضارى الذى نشأت فيه، فيرى

(١) شوقى ضيف - الفكاهة فى مصر - دار الهلال - مصر - ١٩٥٨ - ص ٧

أن الإنسان المصرى لم يكن يمرح إلا فى وقت الشدة، ولم يكن يسخر إلا فى وقت الجد «قد ألهمتهم ذلك عصور الشدة والرخاء، منذ كانوا يحملون صخور الأهرامات على كواهلهم، ويرفعونها بصدورهم وسواعدهم، ويحنو عليهم واديهم، فيُلقى فى حجورهم بحبه وثماره، ويملكون معظم العالم القديم، ويُلقى بين أيديهم بثرواته وكنوزه»[٢].

وإذا كان أستاذنا قد اهتم برصد الملمح، وتحديد بواعثه فإنه قد اهتم أيضًا بتحديد الوسيط الذى حمل هذا الملمح وعكسه وأعنى أن روح الفكاهة - كما يعتقد - لم تتجسد حقيقيًّا فى فن أو أدب هذا الشعب مثلما تجلت فى لون أدبى، طال إهماله ونكرانه هو الأدب العامى لأنه - كما يقول - «كتب فى أكثره بلغتنا العامية، وكأننا انصرفنا عنه ترفعًا منّا، أو استصغارًا لشأنه مع أنه أكثر دلالة علينا، وعلى نفسيتنا من الأدب الفصيح الجاد»[٣].

إن الشخصية المصرية قد عرفت روح الفكاهة وعرفت بها، وصارت علامة عليها، واستطاع الفنان المصرى أن ينسج هذا الروح فنًّا يشف عن جوهر هذه الشخصية، كما يشف عن الظرف التاريخى لروح الفكاهة نفسها، ولأن الشخصية المصرية شخصية مركبة تركيبًا تاريخيًّا، فإن أستاذنا رأى أن البحث عن طبيعة هذه الشخصية - من خلال بحثه - يسير فى اتجاهين: الأول أن يبحث عن تجليات هذا الروح فى الأدب العامى أو الفصيح، وأن يتحرى هذا الروح الفكه فى كل ما يدل عليه، وهذا البحث يضرب فى أعماق العصور بداية من قدماء المصريين حتى العصر الحديث، وأستاذنا - فى هذا السبيل - لا يخرج عن إطاره العام الذى رسمه لأبحاثه، وهو الإطار التاريخى الذى يعتمد حركة التاريخ فى ظل منظومة من التقسيمات السياسية للعصور.

والواضح من دراسة المؤلف التاريخية أنه اهتم - فى كتابه - بمصر الإسلامية وعصورها. أكثر من اهتمامه بمصر الفرعونية واليونانية والفارسية والرومانية، على الرغم من أن هؤلاء - اليونان والفرس والروم - قد مكثوا بمصر طويلاً، وأثروا - بلا شك - فى شخصيتها وعقلها، كما أثرت فيهم الحضارة المصرية والإنسان المصرى، إلا أن اهتمام أستاذنا بمصر الإسلامية يؤكد ما سقناه فى بداية البحث - وهو أنه يؤمن بأن طبيعة الأمة العربية طبيعة خالدة ثابتة، وأن ما يحدث من تمايز بين أقطارها - من خلال درسه التراث - إنما هو من قبيل تمايز الأفراد الذى ينضوى فى كل واحد يعبر عنها، فإذا كانت مصر قد عرفت بروحها الفكه فإن الحجاز قد عرفت بالغناء، كما عرفت البادية بالغزل العذرى لديه، وكما عرفت العراق بالشعر السياسى وصراع الفرق وبشعر النقائض، وكل هذه التمايزات لا تدل على التباعد والانفصال عنده، قدر ما تدل على التقارب والالتئام والمحافظة.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه ص ٨ - ٩

أما السبيل الثانى، فإن أستاذنا يعتقد أنه من الضرورى أن ننظر إلى حياتنا نظرة كلية، لا تجعل الكل يهمل الأجزاء، ولا تجعل الأجزاء بديلاً عن الكل، فلا يكفى الأدب الجاد دليلاً على حياتنا الجادة، وكذلك الأدب العامى دليلاً على حياتنا الفكهة، فالأدبان كلاهما نتاج حياة واحدة امتزج فيها الجد والهزل، هى فى مجموعها حياة شعب واحد يخضع لصفة كلية واحدة، لذا - كما يقول - «من الواجب أن نقرن صفحة حياتنا الفكهة، بصفحة حياتنا الجادة حتى نطلع على حقيقة حياتنا اطلاعًا تامًّا أو كاملاً، وإنك لتجد مصر وشعبها ممثلين فى هذا الأدب العامى الضاحك، بأكثر وأقوى مما تجدهما فى الأدب الفصيح الخالى غالبًا من الضحك والهزل لسبب بسيط، وهو أنه ينبع من صميم الشعب وينطق عن روحه ومزاجه بدون أى تصنع أو تكلف»[٤].

إن الشخصية المصرية التى يدل عليها الروح الفكه من خلال الأدب العامى والشعبى، لم تكن شخصية مستكينة أو غافلة عن وظيفة هذه السمة، فإذا كانت عصور الشدة والظلم والقسوة، هى التى أنتجت هذا اللون من الأدب الساخر، وهى التى أورثت الإنسان المصرى روحه الفكه، فإن هذا الإنسان قد استخدم كل أسلحته الوجدانية والعقلية فى مواجهة ظالميه، والمعتدين على حريته وكرامته ومقدرات حياته، وقد التفت أستاذن إلى وظيفة هذا اللون من الأدب، الذى صور الوجدان الساخر من الظلم والطغيان، إنه قد تتبع تاريخ الشخصية المصرية الرافض المقاوم على اختلاف العصور، خاصة فى ضوء اهتمامه بالعصور الإسلامية التى مرت على الإنسان المصرى، ويقدم نماذج فعالة لهذه المقاومة، فقد وعى الإنسان المصرى أهمية الفكاهة قبل الجد فى مواقف الرفض والمقاومة، ودليل ذلك الصورة التى يقدمها أستاذنا، وهى حديثه عن «الفاشوش فى حكم قراقوش» لابن مماتى فى العصر الأيوبى.

فهو يقدم هذا النص على أنه نموذج من نماذج سخط المصريين على حكامهم الظالمين، «والحق أن ابن مماتى فى صنيعه بقراقوش، إنما يصور سخط المصريين على حكامهم الأيوبيين الأجانب، وينفس عما يضطرم فى صدورهم من غيظ وحرج، بنفس الطريقة التى طالما لجأوا إليها فى إعلان ذلك، وهى طريقة السخرية بهؤلاء الحكام، وإظهارهم فى صور مضحكة من الغباء والغفلة والبلاهة، ومعنى ذلك أن ابن مماتى فى هذا الكتاب يعبر عن مقاومة الشعب المصرى، لمن يحكمونه من غير أبنائه.. وهى مقاومة عرفت بها مصر منذ غزاها الفاتحون لعهد الفرس والإغريق والرومان»[٥].

إن كتاب «الفكاهة فى مصر» فى ضوء هذا النص ونصوص أخرى منه، يعد تأريخًا لسمة أساسية من سمات الشخصية المصرية، وهى سمة الفكاهة الموظفة، فلم تكن هذه السمة عبثًا

---

(٤) نفسه.

(٥) نفسه - ص ٣٦

ولا ضياعًا للوقت ولكنها كانت سلاحًا فعالاً من أسلحة مقاومة الظلم، وتأصيل الحرية والحق، كما أن هذا الكتاب يكشف عن التفاعل التاريخى، للشخصية المصرية مع الآخرين سلبًا وإيجابًا، فعلى الرغم من أن هناك فاصلاً قويًا بين مرحلتين فى تاريخ هذه الشخصية، وهو تاريخ ما قبل الإسلام فى مصر وتاريخ مابعد الإسلام فى مصر، فإن الإنسان المصرى لم يكن ليغيب عن وعيه أن الحرية حق، وأن الظلم عدوان على هذا الحق، فقاوم الغزاة من الفرس واليونان والرومان، ورفض حكامه الظالمين من الأيوبيين والأخشيديين والفاطميين مع كونهم مسلمين، ولم يتغير موقفه إزاء حقه فى حريته وحياته الكريمة، وظل سلاح السخرية والفكاهة من أمضى أسلحته على مدى عصوره كلها حتى الآن.

ومن الواضح أن تاريخية هذه الصفة البارغة فى الشخصية المصرية لا يعنى ثباتها وعدم تطورها، فكل فترة تاريخية تنتج من الأدب ما يتفق مع المثل الجمالية السائدة، ومع المتغيرات العديدة فى الذوق والمشاعر والقيم والمواقف الوجدانية والنفسية، فإذا كانت الفكاهة روحًا ترجم عن نفسه فى نصوص أدبية دلت على الشخصية المصرية، فإن بواعث هذه الروح لابد أن تختلف من عصر إلى عصر، ومن ثم تختلف النصوص المعبرة عنها غير أن أستاذنا أدرك هذه الروح - روح الفكاهة - وهى أهم ما يميز المصريين عنده - على أنها روح خالدة ثابتة فى كل العصور، وأن حركة التاريخ بما تجلبه من تطور وتغير لم تنل من هذه الروح إلى حد أنك إذا نظرت إلى ديوان «نزهة النفوس ومضحك العبوس» وجدت - على حد قوله - «أن أغلب الديوان من اللفظ العامى الشعبى، ومن يطلع عليه يرى أنه لا تكاد توجد فوارق بين لغة هذا الديوان ولغتنا المصرية الدارجة الحديثة»(٦).

ويبدو أن هذا الإدراك متصل بإدراك أعم عنده مرتبط بطبيعة الحضارة الإسلامية العربية القائمة على وحدة الحكم ومركزية الثقافة، ووحدة التراث والارتباط الشديد بالأصول، وهذا ما أشرنا إليه فى صدر هذا البحث فمصر فى ظل هذا الفهم ما هى إلا إقليم من أقاليم هذه الحضارة ذات الطبيعة الخالدة المحافظة، وما يحدث من تمايز بين أقاليم هذه الحضارة يؤكد هذه الطبيعة ولا ينفيها.

وأيًا كانت مصادر هذا الإدراك أو أسبابه، فإن أستاذنا يرى أن الشخصية المصرية ذات علاقة خاصة بحركة التاريخ وموقفها منه إذ يرتب على ما سبق حكمًا آخر، يقولمدوربما كان فى ذلك بعض الدلالة على أن مصر بلد محافظ، وأنها لا تتطور إلا بقدر محدود»(٧).

ولأن البحث عن ملامح الشخصية المصرية وطبيعتها فى فكر أستاذنا أمر أساسى، فإن هذه

---

(٦) نفسه - ٦٧

(٧) نفسه.

الأحكام تجعلنا نترك قليلًا كتاب «الفكاهة فى مصر» ونقف عند كتابين من أهم كتب أستاذنا وهما «الفن ومذاهبه فى الشعر العربى» و«الفن ومذاهبه فى النثر العربى» لنرى صورة أوسع لإدراكه السابق.

إن موقف هذه الشخصية من التاريخ، موقف يدعو للتأأم، والكتابان يقدمان صورة هذه الشخصية، وهى صورة ممتة لما جاء فى كتاب الفكاهة.

إن هذه الشخصية لا تخضع لسنة التطور على الرغم مما مر بها من أمم وما خاضته من تجارب، وما حصلته من علوم ومعارف، فهى شخصية تحتوى كل من أراد أن يحتويها، ومع ذلك تظل محايدة فلا تتأثر بما احتوته - ويمكث فيها الهكسوس والأشوريون والفرس واليونان والرومان وتظل - كما يقول أستاذنا - «حافظة لشخصيتها وخصائصها الجوهرية، حتى بعد دخول العرب أنفسهم، فإنهم لم يستطيعوا أن ينفوا عنها شيئًا من صفاتها، بل رأيناهم - هم - يغرقون فى جداولها»[8] ومرد ذلك عند أستاذنا «أنها أمة محافظة» ومن مظاهممحافظتها واستعصائها على التاريخ أن «الناس يعيشون كما كان يعيش آباؤهم وأسلافهم يربضون فى وديان النيل، فى تلك المياه المشبعة بالطمى. يديرون آلات لاتكاد تختلف فى شىء عن آلات أجدادهم، وأنهم ليحيون بطرق لا تختلف أيضًا كثيرًا عن طرق أسلافهم»[9].

ولكن، إذا كانت هذه طبيعة الشخصية المصرية، طبيعة مرتبطة بالماضى والأسلاف أكثر من ارتباطها بالحاضر، طبيعة نافرة من كل تطور متقابلة مع منطق الصيرورة والتغير، وهو منطق التاريخ، فكيف استمرت هذه الشخصية على مدى التاريخ دون أن تندثر على الرغم من جمودها؟

إن إجابة هذا التساؤل يطرحها أستاذنا فى أسلوب مجازى، تتلخص فى أن مصر على مدى العصور، ماهى إلا معبد كبير مغلق الأبواب على مابه من نقوش ورسوم، وقد أتيحت له أسباب طبيعية من الجغرافيا جعلت أهله يعيشون عيشة مستقلة فى عاداتهم وتقاليدهم، ومن ثم لم يتح لها ما أتيح لغيرها من أسباب التغير والتبدل، يقول أستاذنا إن «من يبحث مصر فى مختلف عصورها، يجدها أشبه ما تكون بمعبد كبير أغلقت أبوابه على طائفة من الرسوم والطقوس لا تتغير ولا تتبدل، بل دائما هى تظل كما هى فى كل حكم، وفى كل عصر، وهذا المعبد الكبير أتيحت له أسباب طبيعية جعلته يعيش عيشة مستقلة فى عاداته وتقاليده. ونقصد بتلك الأسباب

---

(٨) شوقى ضيف - الفن ومذاهبه فى الشعر العربى - دار المعارف - مصر - ٤٥٨.

(٩) شوقى ضيف - الفن ومذاهبه فى النثر العربى - دار المعارف - مصر - ٣٤١.

ما قام على أسواره من الصحراء الشرقية والغربية، فإنهما عزلتاه عن الاختلاط والانسياح فى الأمم الأخرى»[١٠].

ومما يكمل هذه الصورة الثابتة للشخصية المصرية فى فكر أستاذنا أن يكون من طبيعة مصر «أن لا تعنى عناية واسعة بالدرس الفلسفى وما يحتاجه من عمق، أو على الأقل كانت تلك طبيعتها فى العصر الإسلامى وقد يكون من أسباب ذلك ودوافعه ما عرف عن أهلها حينئذ من اللهو والدعة فإن ذلك جعلهم لا يميلون إلى العمق والتقصى والتحليل»[١١].

وإذا كانت هذه اللمحة الأخيرة تتفق مع جوانب صورة الشخصية المصرية، فإن هذه الصورة لدى أستاذنا يتنازعها جانبان - كما قدمها فى كتاب الفكاهة - وكتابى الفن ومذاهبه فى الشعر والنثر، الجانب الأول أنها كانت شخصية متفاعلة مقاومة رافضة من خلال ما تميزت به وهو الفكاهة بوصفها سلاحًا من أسلحة المقاومة، سواء فى عصور ماقبل الإسلام، أو فى العصر الإسلامى، الجانب الثانى من الصورة التى قدمها أستاذنا للشخصية المصرية، هو جانب الثبات والجمود، ولا نقول المحافظة وهذا الأمر لا يتوقف عند رفض الاحتكاك والفعل السلبى والإيجابى، بل يمتد إلى طبيعة العقل المصرى - خاصة فى العصر الإسلامى الذى لم يعن بالدرس الفلسفى بسبب ما يحتاجه من عمق غير متوفر فيه ومرد ذلك هو اللهو والتراخى، وهذان الجانبان كما يبدو متقابلان على الأقل هذا إن لم ينكر كل منهما الآخر.

فإذا تناولنا الجانب الأول، فإن الفكاهة ليست حالة، ولكنها موقف من الحياة والأحياء، يماثل الصمت احتجاجًا على الحياة والأحياء، ومن ثم فإن هذا الموقف يعكس فكرًا، تتغير صوره ومضامينه من عصر إلى عصر، وهذا ما لمسناه من تعدد النصوص وتباينها بتباين عصورها، وهى نصوص استعان بها أستاذنا فى تصوير الجانب الحركى الحيوى من الشخصية المصرية. وهذا الجانب يتفق مع الحقيقة الثابتة فى تاريخ الفكر وهى «أن فكر الإنسان وفلسفاته ليست إلا تعبيرًا عن حركة التاريخ وأداة المجتمع المتغير فى التعبير عن متناقضاته وعن غاياته»[١٢].

أما الجانب الثانى من الصورة، فإن العقل المصرى الذى وقف أول موقف تأملى وجدانى من الوجود، بحقائقه الظاهرة والغامضة، لا يمكن أن يكون مستعصيًا على حركة التاريخ وفهمها أو التخلف عنها، لذا فقد صاغ موقفه أول صياغة كلية عرفها التاريخ، وهذا ما يتفق أيضًا مع حقيقة يكاد أن يجمع عليها المؤرخون وهى «أن مصر كانت مهد التأمل الفلسفى كما نعرفه،

---

(١٠) نفسه - ٣٤١.

(١١) نفسه.

(١٢) لويس عوض - تاريخ الفكر المصرى الحديث - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٠ - ١١

فهى أول شعب ناقش تلك المشاكل الأخلاقية مشاكل الخير والشر مطبقة على الحياة ذاتها، ومشاكل الصواب والخطأ مطبقة على السلوك البشرى، تلك المشاكل التى هى بعينها مثار اهتمامنا اليوم»[١٣].

ويمكن أن نؤيد منطق هذه الحقيقة بحكم تاريخى آخر يتصل بتاريخ العقل المصرى، وهو أنه «لا يمكننا فى وضعنا الراهن بما لدينا من معرفة أن نظن أنه كانت هناك أية محاولة مماثلة نحو التفسف المنطقى المتماسك قبل تلك المحاولة التى قام بها الحكماء المصريون»[١٤]، هؤلاء الحكماء الذين علموا اليونان فى بداية أمرهم، وتعلموا منهم فى مرحلة تاريخية تالية من مراحل تاريخ العقل المصرى، وتشهد على ذلك مؤلفات أفلاطون وأرسطو وبلوتارك ومدرسة الإسكندرية والفلاسفة العرب.

ولعلى بهذا الفهم أكون قد استطعت أن أربط بين جانبى الصورة التى قدمها أستاذنا للشخصية المصرية، بوصفها شخصية ذات أبعاد تاريخية وثقافية عاشت فى قلب التاريخ، دون أن تكون وحيدة الجانب، وهذا ما جعل روح الفكاهة والدعابة تغلبُ عليها.. !

د. أحمد يوسف
أستاذ النقد المساعد
جامعة الزقازيق - كلية آداب

---

(١٣) أ. و. توملين - فلاسفة المشرق - ترجمة عبد الحميد سليم - دار المعارف - ٣٠.
(١٤) نفسه.

القسم الثانى

دراسات مهداة إلى

شوقى ضيف

عمود الشعر العربي

د. حسين نصار

عندما نتمعن فى مادة «عمد» ومشتقاتها فى اللغة العربية نجدها ذات دلالة واحدة وواضحة.

فالمعاجم تقول: عَمَد الحائط يعمِده عَمْدًا: أقامه أو دعمه، والعِماد والعُمْدة: ما يُقام به أو يعتمد عليه. وتبعد بعض هذه المشتقات وغيرها بعض البعد عن هذا المعنى الحسى الأول، فيصير العماد والعَميد والعُمْدان: الرئيس المعتمد عليه فى الأمور. وتبعد بعض المشتقات خطوة واحدة، فيصير المُعْمَد والعُمُدّ والعُمّدان والعمدانى: الشاب الممتلىء شبابا أو الضخم الطويل، لأن مثله جدير بالاعتماد عليه.

وننتقل إلى المشتق الذى قصدنا إليه فى هذا البحث، وهو «عمود»، فنجده قام بجولة مماثلة للتى ذكرتها، فقد كان العمود فى معناه الحسى الأول، ما يقوم عليه البيت أو السقف من خشبة أو عصا أو قضيب جديد.

ثم انتقلت الكلمة من هذا المجال إلى مجال حسى آخر، وجد المتكلمون فيه شبهًا وقربًا من المجال الأول، سواء كان ذلك حقيقيًا أو ظنًا، فسموا ما استدار فوق شحمة الأذن عمودًا، لأنهم عدوها قوامها الذى تُثبْت عليه، ونطقوا بعمود اللسان، وعمود القلب، وعمود الكبد، وعمود السنان والسيف، على وجه التشبيه.

وخطت الكلمة خطوة أخرى فخرجت من مجال الحقيقة إلى مجال المجاز فأطلقوها على معان مجردة، مثل عمود الصبح، وعمود الإعصار، وعمود النوى، وعمود الإسلام، وعمود الرأى، وعمود الأمر. وأرادوا بذلك مركزهاوأهم عناصرها فعمود الإسلام الصلاة أو الجهاد، وعمود الأمر: قوامه الذى لا يستقيم إلا به.

ويصل بنا هذا الاستعمال إلى الاستخدام الذى يهمنا فى هذا البحث، روهو «عمود الشعر». ويبين لنا فى إجمال أن المراد «قوام الشعر الذى لا يستقيم إلا به». وجلى أن هذا تعبير مركز ومجمل ومبهم، طبيعى أنه - تبعًا لذلك - دفع النقاد إلى شرحه.

فمتى استخدم هذا التعبير للمرة الأولى؟ ومن تصدى له من النقاد الأولين؟ وماذا قال فى

شرحه؟ تلك هى الأسئلة التى يتصدى لها هذا البحث، محاولاً السعى وراء الإجابة الكاملة أو الجزئية. أو وضع القدم على الطريق المؤدى إلى الإجابة السليمة.

* * *

من أصعب الأمور البحث عن منشأ ظاهرة أو تعبير ما، والاهتداء إلى أول وجود له، وتزداد هذه الصعوبة فى الأمر الذى ندرسه لعلتين: العلة الأولى: أننا ندرس تعبيرًا لغويًا، والتعبيرات تجرى على الألسنة أولاً، ثم تدونها الأقلام على الورق، لا سبيل إلى الوصول إلى الاستعمال الشفوى، وعلينا أن نكتفى بالاستخدام المدون. وهنا تبدأ العلة الثانية، فاللغة العربية لم تعرف المعاجم التاريخية بعد، ولم تستخدم الآلات الحاسبة الإلكترونية فى بحوثها اللغوية، ولذلك يجب علينا أن نعتمد على أنفسنا، وعلى الصدفة والحظ، وخاصة أن المكتبة العربية من الثراء بحيث لا يستطيع أحد أن يدعى أنه قرأ كل ما أصدره القدماء فى أحد العلوم أو الفنون، يضاف إلى ذلك أن كثيرًا من تراثنا مازال مخطوطًا بعيدًا عن أيدى المحتاجين، وأن كثيرًا منه ما زال مجهول الوجود، وأن كثيرًا منه ضاع أو أضاعته الأيدى الأثيمة؛ ولذلك أعتقد أن معظم ما نقول عن الأوليات إن لم يكن كله آراء آنية مرحلية قد تتغير تغيرًا تامًّا، أو جزئيا عندما تسعدنا الصدفة والحظ بأثر أو آثار جديدة ليست بين أيدينا الآن.

وأقدم استخدام نعرفه لعبارة «عمود الشعر» ورد فى كتاب «الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى» لأبى القاسم الحسن بن بشر الآمدى (المتوفى فى ٣٧٠هـ/ ٩٨١م). فقد استخدم الآمدى هذا التعبير ثلاث مرات فى كتابه، لم يعزه إلى أحد فى إحداها، وعزاه مرة إلى البحترى، وأخرى إلى من سماه صاحب البحترى.

قال فى المرة المهملة[1]: «وإن كان كثير من الناس قد جعلهما طبقة... وإنهما لمختلفان، لأن البحترى أعرابى... وما فارق عمود الشعر المعروف». وقال فى الثانية[2]: «والذى أرويه عن أبى على محمد بن العلاء السجستانى... وكان صديق البحترى - أنه قال: سئل البحترى عن نفسه وعن أبى تمام فقال: كان أغوص على المعانى منى، وأنا أقوم بعمود الشعر منه». وقال فى الثالثة[3]: «قال صاحب البحترى: .. حصل للبحترى أنه ما فارق عمود الشعر».

وتبين هذه الأقوال أن البحترى (المتوفى فى ٢٨٤/ ٨٩٧) هو صاحب هذا التعبير، وإن كان عدم صدور النص عنه شخصيا غير مستبعد، ويكون السجستانى أو الآمدى قد روى قوله بالمعنى، وألبسه رداء من لفظه، فيكون أحدهما صاحبًا للتعبير. ومهما يكن من شىء فالمطمأن إليه

(١) الموازنة ١/ ٦.
(٢) الموازنة ١/ ١٢.
(٣) الموازنة ١/ ١٨.

أن عبارة «عمود الشعر» عرفت وشاعت فى القرن الرابع/العاشر، وسجلت للمرة الأولى فى الموازنة.

* * *

إذا كان الآمدى أول من دون عبارة عمود الشعر فى كتاب، فما مدلولها عنده، أى كيف يتصور قوام الشعر الذى لا يستقيم إلا به؟.

إذا عدنا ثانية إلى أقوال الآمدى لنطلع على بقيتها وجدناه يقول فى إحدى المرات: «البحترى أعرابى الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشى الكلام». ويقول فى الثانية: «حصل للبحترى أنه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة، مع ما نجده كثيرًا فى شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة، وانفرد بحسن العبارة، وحلاوة الألفاظ، وصحة المعانى، وحتى وقع الإجماع على استحسان شعره واستجادته».

وواضح أن الآمدى لم يقصد مباشرة إلى تحديد عمود الشعر، ولكننا نستطيع أن نعتمد على ما قال، ونتخذ منه قرائن تؤدى بنا إلى التعرف على تصوره له، وخاصة عندما نضع إلى جواره أقواله المثبتة فى الموازنة دون ربط صريح بينها وبين العمود.

وأول ما نخرج به من أقواله أن عمود الشعر هو طريقته المعهودة، أو مذهب الأوائل. وقد يدفعنا هذا القول إلى الظن بأن الآمدى يثير من جديد الخصومة بين القديم والحديث من الشعر، تلك الخصومة التى اندلعت فى القرن الثانى وبعض الثالث (التاسع الميلادى تقريبا)، وقد رفع لواء القديم فيها اللغويون وعلى رأسهم أبو عمرو بن العلاء والأصمعى وابن الأعرابى، ورفع لواء الحديث الشعراء وعلى رأسهم أبو نواس، ونظن الآمدى متفقًا مع ابن قتيبة فى وجود تقاليد فنية يجب التمسك بها كما قال الأخير بصدد أقسام القصيدة العربية[1]: «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام».

ولكن هذه الظنون غير صحيحة، فأبو تمام - المتهم بالخروج على مذهب القدماء - عالم بالشعر القديم، بصير بجيده ورديئه، قضى ردحًا من الزمن فى تتبعه والاطلاع عليه والتأليف فيه. قال الآمدى[2]: «كان أبو تمام مشتهرًا بالشعر، مشغوفًا به، مشغولاً مدة عمره بتخيره ودراسته، وله كتب واختيارات مؤلفة فيه مشهورة معروفة. فمنها الاختيار القبائلى الأكبر.. ومنها اختيار آخر ترجم فيه للقبائل.. ومنها الاختيار الذى تلقط فيه محاسن شعر الجاهلية والإسلام.. يعرف باختيار شعراء الفحول، ومنها اختيار.. يلقب بالحماسة، ومنها اختيار المقطعات.. ومنها

(١) الشعر والشعراء ٢٢.

(٢) الموازنة ١/٥٥-٦٠.

اختيار مجرد من أشعار المحدثين.. فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر، وأنه اشتغل به وجعله وُكْده.. وأنه ما فاته كثير من شعر جاهلى ولا إسلامى ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه».

قد يقال إن العلم غير العمل، وإن أبا تمام عرف قواعد القدماء الشعرية، ولكنه لم يتمسك بها، ولكننا حين ننظر إلى الهيكل العام لقصائده نجده تقليديًّا، حتى قال فيه الدكتور شوقى ضيف[1]: «المديح أهم الأغراض التى تتجلى فيها خصائصه، وهو فى كثير منه، بل فى جمهوره، يحتفظ بالمقدمة الطللية وما يتصل بها من التشبيب والنسيب.. وكان أبو تمام يضيف إلى نسيبه أحيانًا وصفًا لبعيره وما يقطع من الفلوات، مستعينًا من معانى القدماء فى هذا الوصف ومضيفًا طرائقه الحديثة».

وإذن فماذا أراد الآمدى بمذهب الأوائل؟ إن الإجابة الصريحة موجودة فى الموازنة فى قوله عن أبى تمام[2]: «شعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم: لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعانى المولدة». ويُوقفنا الآمدى هنا على ظاهرتين يعلن أنهما باعدتا بين أبى تمام وقدامى الشعراء، فخرجتا به عن عمود الشعر.

وقد كثر الحديث جدًّا عن هاتين الظاهرتين عند الشعراء والنقاد الذين اتهموا الشاعر بالغموض. وسخر منه بعضهم بوسائل شتى، والمهم لدينا الآمدى الذى نقصده بالدراسة. فالاستعارة عنده لابد أن تقوم على تشبيه لأنها أصلًا تشبيه بليغ. ويؤدى هذا إلى المبدأ الذى شاع بين الأدباء والنقاد العرب، ويرى أنه كلما كانت العلاقة بين المشبه والمشبه به قريبة وواضحة، كان التشبيه -والاستعارة تبعًا له- جيدة. قال الآمدى[3]: «إنما استعارت العرب المعنى لما ليس له، إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه فى بعض أحواله أو كان سببًا من أسبابه. فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشىء الذى استعيرت له وملائمة لمعناه، نحو قول امرىء القيس:

فقلت لـه، لمـا تمـطى بصلبـه وأردف أعجـازا، ونـاء بكلكـل

ويمكن ألا تقوم الاستعارة على التشبيه عند الآمدى، ولكنه يشترط أن يكون فى اللفظة المستعارة ما يصلح للمستعار له ويناسبه. قال[4]: «قالوا: ليل نائم: أى يُنام فيه.. وإنما تستعار اللفظة لغير ما هى له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشىء الذى استعيرت له ويليق به، لأن الكلام إنما هو مبنى على الفائدة فى حقيقته ومجازه. وإذا لم تتعلق اللفظة المستعارة بفائدة فى النطق فلا وجه لاستعارتها».

---

(١) تاريخ الأدب العربى جـ٣ /٢٧٩-٢٨٠.

(٢) الموازنة ٦/١.

(٣) الموازنة ٢٥٠/١.

(٤) الموازنة ١٩١/١.

ولا يقبل الآمدى الاستعارة التى تفقد هذين الشرطين، ويحكم عليها بالشذوذ، حتى لو جاءت فى شعر القدماء، وحقًا ذم أبا تمام باتباع هذا النادر الضعيف من قول القدماء. قال[1]: «إنما رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة فى أشعار القدماء.. لا تنتهى فى البعد إلى هذه المنزلة فاحتذاها. وأحب الإبداع والإغراب بإيراد أمثالها فاحتطب واستكثر منها».

ولم يعدم أبو تمام من دافع عنه من القدماء، وأعجب ببعض استعاراته البعيدة. ولكن نقاد العصر الحديث هم الذين كشفوا عن أسرارها، ورأوا أنها لون من التجسيم والتشخيص، فأشادوا بها ورموا عائبيها بعدم الفهم والتذوق، وقد لخص الدكتور شوقى ضيف أقوالهم فى قوله:[2] «أدخل (الآمدى) فى حيز الاستعارة ما سماه العرب بالاستعارة المكنية.. وتسميه البلاغة الغربية الحديثة باسم التشخيص، وهو ينفصل عن الاستعارة القائمة على التشبيه، إذ هو جعل وخلق وتجسيد لعناصر الطبيعة، وللمعانى من عالمها إلى العالم الحى المتحرك، ولابد أن نلاحظ أن أبا تمام صاحب مذهب جديد، وأن من حقه أن يخرج على التقاليد السابقة فى الاستعارة، وإذا كان القدماء لم يكثروا مثله من التشخيص فمن حقه أن يكثر منه، كما تشاء له ملكته التصويرية. وليس من حق النقاد أمثال الآمدى وابن المعتز أن يأخذوا على يده».

أما الظاهرة الثانية التى أبعدت أبا تمام عن الأوائل فأخرجته عن عمود الشعر - وهى معانيه المولدة - فقد كانت ثمرة ثقافته الواسعة والعميقة، التى كشفت عنها الدكتورة ابتسام مرهون الصفار فى الكتاب الذى خصصته لها، فقد أحاط إحاطة طيبة بالمنطق وعلم الكلام والفلسفة والملل والنحل إضافة إلى التراث العربى القديم وخاصة الشعرى منه، فأثر ذلك فى شعره تأثيرًا بالغًا دفع دارسيه إلى رصده وإبانة أبعاده، فقد زودته هذه الثقافة بكثير من الأفكار الجديدة، وإلى عدم القناعة بما يمنحه خاطره، وتوليد المعانى القديمة، واستقصاء الجديدة، والتدقيق فيها، مما أضفى عليها قدرًا متفاوتًا من الغموض. ودفعته ثقافته إلى استخدام الأدلة المنطقية، وإلى الاتكاء على عقله، فأثّر ذلك فى ألفاظه التى نالها أحيانًا شىء من الإهمال، وفى عبارته التى اقتربت من لغة النثر أو اعتراها التكلف فى بعض المواضع، ومن الطبيعى أن يسرع النقاد إلى التقاط كل هذه الظواهر، والتلويح بها أمام عينى أبى تمام معيرين.

قال أبو الفرج الأصفهانى يصور أبا تمام فى هذا المجال[3]: «شاعر.. لطيف الفطنة، دقيق المعانى، غواص على ما يستصعب منها، ويعسر متناوله على غيره».

---

(١) الموازنة ١/٢٥٦.

(٢) البلاغة تطور وتاريخ /١٣١.

(٣) الأغانى ١٦/٣٨٣.

وقال الآمدى يرصد ويلمز[1]: «وجدت أهل النصفة من أصحاب البحترى، ومن يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه، لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعانى ودقيقها، والإبداع والإغراب فيها والاستنباط لها، ويقولون: إنه - وإن اختل فى بعض ما يورده منها - فإن الذى يوجد فيها من النادر المستحسن أكثر مما يوجد من السخيف المسترذل، وإن اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه.. وإنه - إذا لاح له - أخرجه بأى لفظ استوى من ضعيف أو قوى. وهذا من أعدل ما سمعت من القول فيه».

ولا يلبث الآمدى أن يفسد القول السابق ويكاد يحرم أبا تمام شاعريته، إذ يقول[2]: «والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعانى، والإغراق فى الوصف، وإنما يكون الفضل عندهم فى الإلمام بالمعانى، وأخذ العفو منها، كما كانت الأوائل تفعل، مع جودة السبك، وقرب المأتى». فيؤكد ابتعاد القدماء عن استقصاء المعانى وتدقيقها.

ويقول أيضًا[3]: «والبلاغة إنما هى إصابة المعنى، وإدراك الغرض، بألفاظ سهلة عذبة مستعملة، سليمة من التكلف، كافية.. فإن اتفق مع هذا معنى لطيف أو حكمة غريبة، أو أدب حسن، فذاك زائد فى بهاء الكلام، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه، واستغنى عما سواه. قالوا: وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه، وكانت عبارته مقصرة عنها، ولسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعانى من فلسفة يونان، أو حكمة الهند، أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورد منها بألفاظ متعسفة، ونسج مضطرب، وإن اتفق فى تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النظر، قلنا له: قد جئت بحكمة وفلسفة، ومعان لطيفة حسنة. فإن شئت دعوناك حكيمًا، أو سميناك فيلسوفًا. ولكن لا نسميك شاعرًا ولا ندعوك بليغًا، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم».

وما أكثر اتهامات الآمدى لأبى تمام بالتعقيد والاستكراه والبحث عن الغريب الوحشى من الألفاظ، والثناء على البحترى وحلاوة لفظه، وحسن تأليفه، وجودة سبكه، وجمال عبارته، وكثرة مائه ورونقه.. إلى آخر ما منحه من عبارات الإعجاب.

ولم يعطنا الآمدى صراحة غير الاستعارة والمعانى الغامضة متكأ فى استبعاد أبى تمام، غير أننا قد نستنتج من عبارته التى افتتحنا بها البحث عن مفهوم عمود الشعر أنه اعتمد أيضًا على مذهب أبى تمام فى التجنيس والمطابقة، إذا جعلنا كلمة (مع) فى قوله عن البحترى: «مع ما نجده كثيرًا فى شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة» بمعنى (على الرغم) كما يوحى السياق، ويرجح ضم الاستعارة إليهما، وحقا أنحى الآمدى باللائمة على أبى تمام فى الموازنة

---

(1) الموازنة ٣٩٧/١.

(2) الموازنة /٤٩٦.

(3) الموازنة /٤٠٠-٢.

كلها بسبب ولعه بالبديع، وإكثاره من عناصره، وبحثه عنها، وإغراقه فيها. وأعلن أن ذلك أفسد شعره، على حين كان يأتى عفوًا قريبًا فى شعر البحترى، فزاده بهاء. قال[1]: «أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، ثم اتبعه أبو تمام، واستحسن مذهبه، وأحب أن يجعل كل بيت من شعره غير خال من بعض هذه الأصناف. فسلك طريقًا وعرًا، واستكره الألفاظ والمعانى، ففسد شعره، وذهبت طلاوته، ونشف ماؤه».

ويكشف كل ذلك أن الآمدى يعجب بنوع معين من الشعر، وصفه هو نفسه بالمطبوع، وأراد غير المتكلف، أو الذى لا يجهد صاحبه فيه نفسه وراء اقتناص المعانى أو تزيين الألفاظ، أو لا ينم شعره عما تجشمه من جهد من أجلهما، وأعلن أن هذا الشعر هو شعر الأعراب.

ويوضحح لك أن الآمدى - حين يتحدث عن مذهب الأوائل الشعرى - لا يريد جميع القدماء بل يريد فئة خاصة من الشعراء، هم البدو. ولا يخفى الآمدى ذلك بل يجهر به فى مواضع متعددة وإن اختلفت عباراته فيها، ويبرر ذلك إغفاله لأصحاب المعانى من كبار الشعراء القدماء كامرىء القيس والفرزدق.

ويبين أنه اقتصر - فى تصوره لعمود الشعر - على الفئة التى اعتقد أن البحترى ينتمى إليها، وأنه ابتدعه ليخدم صاحب البحترى - كما اكتشف الدكتور إحسان عباس - ليتخذ منه عمادًا مقبولاً للثناء والذم، وإن تجاهل - من أجل ذلك - أن البحترى لا يمكن أن نعده بدويًا خالصًا. فقد عاش فى بغداد فى أزهى عصورها الحضارية، وأخذ بطرف من حياتها، وشارك فيها بما أصدره من شعر لقى إعجابًا شديدًا من المتحضرين من أهلها وغيرهم.

* * *

والناقد الثانى الذى ذكر عمود الشعر هو القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى (المتوفى فى ٣٩٢هـ/١٠٠١م) فى «الوساطة بين المتنبى وخصومه».

ويسلك الجرجانى مسلك الآمدى فلا يحدد عناصر تصوره لعمود الشعر تحديدًا صريحًا، وإنما يدعنا نلتمس السبل إلى ذلك، فقد ذكره فى كتابه مرة واحدة قال فيها[2]: «كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن: بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشَبَّه فقارب، وبَدَه فأغزر، لمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض».

---

(١) الموازنة ١/١٨.　　　(٢) الوساطة /٣٣.

وقد خرج الدارسون من هذا النص بعناصر ستة، رأوا أن الجرجانى يعدها مكونات عمود الشعر، وهى:

١ - شرف المعنى وصحته.
٢ - جزالة اللفظ واستقامته.
٣ - إصابة الوصف.
٤ - المقاربة فى التشبيه.
٥ - الغزارة فى البديهة.
٦ - كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة.

وجلى أن الجرجانى يتفق مع الآمدى فى وضوح العلاقة فى التشبيه، وإن كان ثانيهما أورد ذلك فى تضاعيف حديثه عن الاستعارة، التى استبعدها الجرجانى من العمود سواء كانت قريبة أو بعيدة.

وواضح أيضًا أنه تحدث عن عنصرين لم يتعرض لهما الآمدى قبله، وهما إصابة الوصف، وكثرة الأمثال، والعنصر الأول لا يختلف فيه اثنان، ويعتمد العنصر الثانى على طبيعة القصيدة العربية التى تتخذ من البيت وحدة فنية، وعلى الطبيعة العربية التى تعجب بالبيت الشارد وتفضل صاحبه، ويبدو أن الجرجانى تأثر فيه بطبيعة شعر المتنبى، الذى يعتمد على الحكمة اعتمادًا كبيرًا، وتكثر فيه أمثال هذه الأبيات، حتى أفرد لها الأدباء كتبا مستقلة، مثل الصاحب بن عباد فى «أمثال المتنبى».

أما العناصر الثلاثة الباقية فقد اتفق الرجلان على الحديث عنها. فقد أطال الآمدى الحديث عن صحة المعنى غير أنه لم يذكر شرفه، وعن حسن اللفظ. واتفق الجرجانى مع الآمدى فى النفور من المعانى البعيدة والغامضة المعتمدة على الفلسفة، قال[1]: «الشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى فى الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة». ولكنه لم يسرف فى الحديث عنها، ولا فى الاعتماد عليها لعيب أبى تمام أو المتنبى. بل يتضح من الوساطة أنه أرحب صدرًا فى قبول كثير منها، واغتفار شىء منها، ولا يعيب إلا ما أدى إلى اعتساف واقتسار.

ويتبادر إلى الذهن أنه أراد بالعنصر الباقى سخاء الموهبة، وغزارة النتاج، ومواتاة الطبع، فنعد هذا العنصر من إضافة الجرجانى، ولكن المظنون أنه أراد به الشعر المطبوع، أى غير المتكلف، والدليل على ذلك بقية عبارته التى تدل على عدم المبالاة بالبديع. إضافة إلى أن

(١) االوساطة /١٠٠.

الجرجانى يذم البديع المتعمد جهرًا فى أكثر من موضع من كتابه، قال مثلًا[١]: «ومع التكلف المقت، وللنفس عن التصنع نفرة، وفى مفارقة الطبع قلة الحلاوة، وذهاب الرونق، وإخلاق الديباجة، وربما كان ذلك سببًا لطمس المحاسن، كالذى نجده كثيرًا فى شعر أبى تمام، فإنه حاول من بين المحدثين الأقتداء بالأوائل فى كثير من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ، فقبح فى غير موضع من شعره.. ثم لم يرض ذلك حتى أضاف إليه طلب البديع، فتحمله من كل وجه، وتوصل إليه بكل سبب. ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعانى الغامضة، وقصد الأغراض الخفية. فاحتمل فيها كل غث ثقيل، وأرصد لها الأفكار بكل سبيل».

ويتضح من هذا أن الجرجانى اطلع على الموازنة، وتأثر بها فى تصوره لعمود الشعر تأثرًا جليًّا، ولكن اختلف مع الآمدى فى نظرته إلى المعانى، فلم يرفض كل ما اعتمد على الثقافة منها كما فعل سابقه، ولم يذهب إلى أن هذا الاعتماد مؤد إلى الغموض لا محالة، ولذلك رحب صدره للمعانى الحضارية ولم ينغلق على المعانى البدوية، فصار عمود الشعر عنده أفسح مجالًا، يضم الشعر البدوى وغير البدوى، بل الشعر القديم والحديث أيضا، وقد أتاه ذلك من إعجابه بالمتنبى فاتخذ من شعره مقياسًا لعمود الشعر عنده.

* * *

ونصل إلى قمة التحديد عند أبى على أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقى (المتوفى فى ٤٢١/١٠٣٠)، فإنه أول من أحس بضرورة تحديد عمود الشعر وقصد إلى ذلك قصدًا، وكشف عن الدوافع التى ساقته إلى ذلك فى قوله[٢]: «فالواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطىء أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم أقدام المزيفين على ما زيفوه، ويعلم أيضا فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الأتىّ السمح على الأبىّ الصعب».

وإذا قرنّا عناصر عمود الشعر عند الجرجانى بعناصره عند المرزوقى، وجدنا أربعة مشتركة عند الرجلين، بل وجدنا الثانى معبرا عنه بنفس عبارة الأول، وهى:

١ - شرف المعنى وصحته.
٢ - جزالة اللفظ واستقامته.
٣ - الإصابة فى الوصف.
٤ - المقاربة فى التشبيه.

واستغنى المرزوقى عن ذكر كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة، لأنه رأى أن ذلك

---

(٣) الوساطة /١٨.

(٢) شرح ديوان الحماسة ٨/١.

يتحقق من اجتماع العناصر الثلاثة الأولى، فلا تحتاج إلى أن تذكر.

كذلك لم يذكر المرزوقى غزارة البديهة لا صراحة ولا ضمناً فى عناصر العمود.

واستعاض عن هذين العنصرين بثلاثة عناصر لم يذكرها الجرجانى صراحة، وهى:

٥ - التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.

٦ - مناسبة المستعار منه للمستعار له.

٧ - مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.

وواضح أن المرزوقى فضَّل التشبيه على الاستعارة، على حين أن السابِقيْن عليه ربطا بينهما، وعدّا قرب العلاقة فيها عنصرًا واحدًا، ومن يمعن النظر فى العناصر التى أضافها يتبـين أنه استخلصها من أقوال النقاد السابقين، وعلى رأسهم قدامة بن جعفر وابن طباطبا، ويجدر بالذكر أن المرزوقى لا يلزم الشعر أن يضم العناصر السبعة كلها، بل يعترف بما ضم منها عددًا وأهمل عددًا، وإن اتخذ منها معيارًا للجودة. قال[1]: «فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفلق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها، فبقَدْر سُهْمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان. وهذا إجماع مأخوذ به، ومتبع نهجه حتى الآن».

وعلى هذا الأساس لاحظ الدكتور إحسان عباس أن المرزوقى لا يخرج شاعرًا عن عمود الشعر، وإنما يخرج القصيدة الواحدة أو الأبيات المعينة لإخلالها بكل العناصر. وإذن فتصوره رحب لا يضيق صدره إلا عن الغث المرذول، وطبيعى أن هذا التصور يختلف كل الاختلاف عن تصور الآمدى.

وجعل المرزوقى لكل واحد من العناصر السبعة عيارًا يستطيع الشاعر والناقد أن يحتكم إليه، فيبين جودته أو رداءته.

فعيار المعنى العقل الصحيح والفهم الثاقب.

وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال.

وعيار الوصف الذكاء وحُسن التمييز.

وعيار التشبيه الفطنة وحُسن التقدير.

وعيار التحام أجزاء النظم الطبع واللسان.

وعيار الاستعارة الذهن والفطنة.

وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى طول الدربة ودوام المدارسة.

---

(١) شرح ديوان الحماسة ١/١١.

وجلى أن المعايير عنده متداخلة، وكثيرًا من الألفاظ مترادفة، بحيث يمكن القول إن المعايير عنده هى: العقل، والطبع، والرواية، والاستعمال.

ولم يقف المرزوقى عند هذا الحد بل رأى أن للشعراء ثلاثة مذاهب فى الوفاء بكل واحد من هذه العناصر، فمنهم من يلتزم الصدق، ومنهم من ينساق مع الغلو، ومنهم من يقتصد بينهما.

وعلى هذا النحو يتم النظر، وتتكامل الرؤية، وينتهى العرض، فلا يقدم أحد من المتأخرين على المرزوقى على الخوض فى قضية عمود الشعر، ليقدم وجهة جديدة، أو نظرة مستقلة، وصار كل من أراد شيئًا على صلة بها يرجع حتمًا إليه، حتى إنه غطى على سابقيه، ووارى ما قدما له من فوائد، إلى أن نقب عنها العصر الحديث وأبرزها للأبصار.

د. حسين محمد نصار

أستاذ بقسم اللغة العربية

كلية الآداب - جامعة القاهرة

المراجع

الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف بمصر ١٣٨٠/١٩٦١.

د. حسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب - دار الأمانة ومؤسسة الرسالة - بيروت - لبنان ١٣٩١/١٩٧١.

د. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي - العصر العباسي الأول - دار المعارف بمصر - الطبعة الثالثة.

ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر - تحقيق د. طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام - المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة ١٩٥٦.

د. طه إبراهيم: تاريخ النقد عند العرب - لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر ١٩٣٧.

القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه - دار إحياء الكتب العربية بالقاهر - الطبعة الثالثة.

محمد علي أبو حمدة: النقد الأدبي حول أبي تمام والبحتري في القرن الرابع الهجري - دار العروبة - بيروت - لبنان ١٩٦٩.

د. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب - مكتبة نهضة مصر بالقاهرة.

د. محمد الربداوي: الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام - دار الفكر - بيروت.

المرزوقي: شرح ديوان الحماسة - تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ١٣٧١/١٩٥١.

ابنُ دُرَيْدٍ الأزْدى... شاعرًا

د. الطاهر أحمد مكى

شغلت حياة ابن دريد قرابة قرن كامل من الزمان، يجىء قمة بين عصور العربية الزاهرة، أدبًا وثقافة، واضطرابًا وعنفًا سياسيًّا، وشهد طلائع الوهن الذى أصاب الدولة، حين اجترأ الناس على الخلافة، وبعدت الشقة بين العناصر المختلفة، وأخذت الموالى تكيد للعرب علانية أحيانًا، وسرًّا وفى دهاء أغلب الأحيان، وجاء الوهن من اعتماد الدولة على غير العرب، وحين استجاب أبناء الجوارى من الحكام لعواطفهم، فمال المأمون إلى الفرس لأن أمه فارسية، وأكثر المعتصم من الترك لأن أمه تركية، وكون منهم جيشًا منتظمًا، وأكثر منهم حتى سيطروا على أجهزة الدولة، وأشاعوا الفوضى فى بغداد، واضطر أن يبنى مدينة سامراء، عام ٢٢١هـ - ٨٣٦م، ويتخذها حاضرة خلافته، وينقلهم إليها وشدد الرقابة عليهم، ومنعهم من الاختلاط بالناس، واشترى لهم جوارى تركيات، وزوجهم منهن. وأجرى لهم رواتب خاصة، ولم يجد ذلك كله شيئًا، فاضطر أخيرًا أن يرحل إلى دمشق، ثم قتل على أيديهم هناك، وكان أول خليفة يقتل على يد الأتراك[١].

وقد أدى هذا الضعف إلى تفكك الدولة فقامت ثورة بابك الخرمى، وثورة الزنج، وثورة القرامطة، نجح بعضها، وأخفق البعض الآخر، ولكنها عملت جميعها على تمزيق هيبة الخلافة، ووحدة الدولة، وإذا كان بعض هذه الثورات قد مس ابن دريد من بعيد بوصفه مواطنًا عربيًّا غير عادى، إلا أن ثورة الزنج قد مسته من قريب جدًّا، ولفحته بحر نارها، وقريب منها كانت ثورة القرامطة، والاختلاف حول هاتين الثورتين واسع جدًّا، والنظرة المحايدة، لتأخذ مكانها الصحيح من حركة التاريخ العربى، سلبًا وإيجابًا، فلم تكونا شرًّا خالصًا، وإنما كان فيهما خير كثير[٢].

---

(١) ابن طباطبا، الفخرى فى الآداب السلطانية، ص٢١٢، دار المعارف، مصر ١٩٢٣، والطبرى ٣٨١/٧، واليعقوبى، تاريخ البلدان ٢٣، والفخرى، الآداب السلطانية ص ٢٢٠.

(٢) انظر: الطبرى ٥٤٣/٧، وبروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، ص ٢١٥، ٢٢٨، الطبعة الرابعة، بيروت ١٩٦٥.

وأدى اتساع الدولة إلى تعدد العناصر التى تتألف منها، وبدأت المقومات القبلية تذوب فى المدن الكبرى، وتحل مكانها صلات أخرى تقوم على العلم والذكاء، والكفاءة الفردية والموهبة، أو الثروة والجاه، وراجت التجارة، وكثر المال فى أيدى الناس، ومضى المجتمع الغنى مع الترف إلى آخر مدى، فى بناء القصور، وابتكار الأزياء، وتنوع الطعام، وكثرة الرقيق، وتعدد مجالس الغناء والشراب، وشيوع سباق الخيل، واستخدام الحمام الزاجل ولعبة الصولجان، والشطرنج والنرد وغيرها.

ولم يكن يعدل ترف الطبقة العليا، وإقبالها على الحياة واللذات، غير بؤس الطبقة الدنيا وفقرها المدقع وحرمانها من كل الطيبات[1].

وفى الجانب المقابل لكل ما سبق كانت هناك حياة علمية ناهضة، أصيلة تصدر عن العرب أنفسهم، وتستلهم تاريخهم وتراثهم، أو وافدة تنساب عليهم من أنحاء مختلفة، من الفرس والهنود واليونان والسريان عن طريق الترجمة، والناس فى هذا يذكرون المأمون وفضله، وينسون المتوكل ودوره، ولم تكن كل الأفكار التى جاءت بها الترجمة مما يرضى عنه العرب والمسلمون، فكان عليهم أن يدفعوها بالفكرة، وواجهوا تحديًا حضاريًّا عقليا، كان عليهم أن يثبتوا قدرتهم على فهمه ومواجهته، وقام المعتزلة بالجهد الأكبر فى هذا الجانب، ولم يقف العرب عند الدفاع وإنما تجاوزوه إلى الابتداع، فابتكر الخليل بن أحمد الفراهيدى علم العروض، والخوارزمى علم الجبر، وترجموا غيرهم وشرحوه أو علقوا عليه، فترجم الحجاج بن يوسف بن مطر مصنفات أقليدس، وكتاب بطليموس الشهير عند العرب بالمجسطى للخليفة المأمون، واقتبس الخوارزمى كتاب بطليموس فى صورة الأرض، وترجم حنين بن إسحاق كتاب الجمهورية لأفلاطون وكتب أخرى[2].

وبدأ الراغبون فى شتى جوانب المعرفة الإنسانية، نظرية وعملية، يقرءون ويهضمون ويتمثلون، ويفرزون أفكارًا متقدمة، فى الأدب واللغة والمنطق والفلسفة والفقه وعلم التوحيد والتاريخ والطب والكيمياء.

إنه عصر أقطاب الفقه: مالك وأبو حنيفة والشافعى وابن حنبل والنوبختى، وأئمة الحديث

---

(١) قدم المستشرق السويسرى آدم متز فى كتابه عصر النهضة فى الإسلام، وترجمه الدكتور محمد عبد الهادى أبو ريدة بعنوان «الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى»، صورة دقيقة ومفصلة لجوانب الحياة الاجتماعية المختلفة فى العالم الإسلامى فى ذلك القرن، وجاءت ترجمته فى جزأين، وصدرت طبعته الأولى فى القاهرة عام ١٣٦٦ – ١٩٤٧، ثم توالت إعادة طبعه بعد ذلك.

(٢) فيليب خورى حتى، تاريخ العرب، ترجمة محمد مبروك نافع، ص ٣٨٧ – ٣٩٠، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٤٩.

الكبار، مسلم بن الحجاج، وأبو داود والترمذى والنسائى وابن ماجة، وأعلام التصوف: أبو يزيد البسطامى، وأبو سعيد الخراز، وأبو بكر الشبلى، وغيرهم كثير[١].

وكان وراء هذا الازدهار عوامل عدة: هناك الخليفة ووزراؤه وعماله، يقربون العلماء ويشجعون الأدباء، ويسخون على المفكرين بلا حساب، فأصبح العلم سند من لا سند له، ودعامة من جاء إلى الحياة مجردًا من عصبية القبيلة أو سطوة المال.

وأذكت المنافسة بين العناصر المختلفة روح البحث والتسابق، فغير العرب يقتحمون مجال العلوم العربية ليثبتوا كفاءتهم، والعرب يشمرون عن ساعد الجد فى العلوم الوافدة وفى تراثهم ليبرهنوا على أنهم ليسوا دون غيرهم، وعاد ذلك كله بخير عميم على الحضارة العربية، لا زلنا نرتوى منه، ونقطف ثمار غرسه حتى يومنا هذا.

وأصاب الأدب نفسه تطور عظيم، نثرًا وشعرًا، فلم يعد النثر بدائيًّا لا يتجاوز الخطبة والوصية والرسالة، وإنما تجاوزها إلى القصة والمناظرة، ثم أصبح فنا تؤدى فيه العلوم الشائعة على كثرتها وتنوعها، وألوان من القول كان يختص بها الشعر من قبل، من مدح وهجاء، ووصف ورثاء، وفخر، وتحريض واعتذار، وتأليف وترجمة وغيرها[٢].

وسوف يعرض الشعر لألوان جديدة من القول لم تكن معهودة من قبل، فأبو يعقوب الخريمى، وعمرو بن عبد الملك الوراق يبكيان بغداد حين حاصرها طاهر بن الحسين قائد جيش المأمون أثناء الفتنة التى وقعت بين الأمين والمأمون عام ١٩٧هـ - ٨١٢م، ولاقت خلاله بلاء شديدًا يعجز عنه الوصف، فدك الجيش أحياء برمتها، «وكثر الخراب والهدم حتى درست محاسنها»[٣]. وابن الرومى يرثى مدينة البصرة حين اقتحمها الزنج، وقتلوا دون رحمة كل من وقع فى أيديهم من الأسرى وغير المحاربين، ودمروا المدينة عن آخرها، وصور فجائعها وما تعرضت له من بلاء ومحن[٤]. وشاع الغزل بالمذكر، وتطور شعر الخمريات تبعًا لتطور الحضارة، فوصف

---

(١) درس أحمد أمين هذا العصر دراسة رائعة مستوعبة فى كتابه ضحى الإسلام، فى ثلاثة مجلدات، وصدرت طبعته الأولى فى القاهرة عام ١٩٣٣ - ١٩٣٦.

(٢) تناول طه حسين هذه القضية فى كتابه «من حديث الشعر والنثر»، وهو جملة محاضرات ألقاها فى أمكنة مختلفة عامى ١٩٣٠، ١٩٣١، ونشرت فى القاهرة عام ١٩٣٩، غير أن الكثير مما قاله يحتاج إلى إعادة نظر فى ضوء ما نشر من نصوص جديدة.

(٣) انظر: تاريخ الطبرى ٨/٤٤، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٦. والحيوان للجاحظ، ١/٢٢٥، تحقيق عبد السلام هارون، الطبعة الأولى، مكتبة الحلبى، القاهرة، ودراسات أندلسية فى الأدب والتاريخ والفلسفة، للدكتور الطاهر أحمد مكى، ص ٢٠١ - ٢٠٢، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٨.

(٤) دراسات أندلسية، ص٢٠٣.

مجالس الشراب وروادها وآنيتها، وبدأ شعر المجون يأخذ وضعًا فاضحًا، ونلتقى بشعر الزهد رد فعل ومواجهة لكل ما سبق.

ذلك هو العصر الذى عاش فيه شاعرنا أبو بكر بن دريد، ولم يكن شاعرًا فحسب، وإنما كان لغويًّا ونسابة، ودنيا عريضة من العلم والرواية.

* * *

أبو بكر، محمد بن الحسن بن دريد بن عتاهية بن حنتم بن الحسن[1] بن حمامى[2]، وتمضى السلسلة حتى تبلغ نصر بن الأزد جد القبيلة الأعلى، وتتوالى حتى تصل قحطان نفسه، ولا أظننى بحاجة إلى إيرادها كاملة هنا، فما من جديد يمكن أن تضيفه لبحثنا هذا، وبحسب من يريدها أن يعود إلى المصادر التى ترجمت لابن دريد[3].

ويُوصف ابن دريد بالأزدى نسبة إلى قبيلته، والعمانى نسبة إلى موطنها، والبصرى نسبة إلى مولده، واللغوى نسبة إلى ما غلب عليه من علمه، وحمامى نسبة إلى قرية حماما من نواحى عمان، ويروى ابن دريد نفسه أن حمامى هذا أول من أسلم من آبائه، وكان من السبعين راكبًا الذين خرجوا مع عمرو بن العاص من عمان إلى المدينة لما بلغهم وفاة الرسول عليه الصلاة والسلام[4].

ويرى غالب بن على إمام عمان أن ابن دريد حديدى، وبنو حديد قومه لا يزالون فى دما التى تعرف اليوم بالسيب من الباطنة، وبعضهم بوادى العين من أودية بنى هناءة من الأزد، وبطون الأزد كبنى حديد واليحمد والعنيد وخروص وغيرهم منتشرون فى عمان، ونبغ منهم الأئمة والقضاة والرؤساء[5].

---

(١) فى بعض المصادر ابن حسين، انظر: ابن هشام اللخمى، الفوائد المحصورة فى شرح المقصورة، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، ص ١٠٤، ١٤٠٠ هـ = ١٩٨٠ م.

(٢) فى بعض المصادر بن حام، المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٣) المصادر الأساسية لدراسة ابن دريد هى: مؤلفاته نفسها، ومقدمات محققيها، ومروج الذهب للمسعودى الجزء الثانى، ومعجم الشعراء للمرزبانى، ومراتب النحويين للغوى أبى الطيب، وطبقات النحويين واللغويين للزبيدى، والفهرست للنديم، وتاريخ بغداد للخطيب البغدادى، الجزء الثانى، ونزهة الألباء فى طبقات الأدباء لابن االانبارى، وارشاد الأريب لمعرفة الأديب لياقوت، وانباه الرواة على أنباء النحاة للقفطى، الجزء الثالث، ووفيات الأعيان لابن خلكان، وبغية الوعاة فى طبقات اللغويين والنحاة لجلال الدين السيوطى، وخزانة الأدب لعبد القادر البغدادى، وطبقات الشافعية للسبكى الجزء الثالث.

(٤) الاشتقاق، ص ٢٢١.

(٥) مقدمة وصف المطر وما نعته العرب الرواد من البقاع لابن دريد، تحقيق عز الدين التنوخى، دمشق ١٩٦٣ م، ص ١١.

ومهما يكن من أمر فابن دريد أزدى، وكثير من المصادر يدعوه العمانى[1]، وبهؤلاء الأزد يفخر السيد الحميرى.

والأزد أزد عمان الأكرمون إذا ... عدت مآثرهم فى سالف الزمن
بانت كريمتهم عنى فدارهم دارى ... وفى الحب من أوطانهم وطنى[2]

وكان أهله من رؤساء عمان وذوى اليسار فيهم، وأقرب الظن أنهم كانوا يشتغلون بالتجارة، ثم وفدوا على البصرة فيمن وفد من قبائل الأزد، وقد أصبحت هذه منذ أن اختطت مدينة فى الإسلام على صلة قوية بكل القبائل التى تتناثر على الجانب العربى حتى مسقط جنوبًا وأحيانًا كان يطلق على المنطقة كلها اسم البحرين أو هجر، وتعيش على التجارة تعاملًا أو نقلًا أو حراسة، فيما بين شرق أفريقيا والهند والصين وأندونيسيا وبين البصرة.

نزل الأزد فى أطراف مدينة البصرة، فى الجزء الجنوبى الغربى منها، قرب وادى العقيق، وظلوا يترددون دائمًا بينها وبين عمان، حسب ما تقتضيه دواعى العمل وظروف العيش، لم ينقطعوا عن موطنهم الأول، ولا عن عشيرتهم الأقربين، تجارة أو تزاورًا، وربما كان هذا الترحال المستمر وراء قول تلميذه المزربانى فى معجم الشعراء، والخطيب البغدادى فى تاريخ بغداد، والسمعانى فى الأنساب، إنه نشأ فى عمان[3].

كان دريد جد أبى بكر صاحبنا، أول من نزح مع أسرته إلى الشمال خلال القرن الثانى للهجرة، واستقر بالبصرة شأن بنى عمومته، ولا نملك تفصيلات وافية عن حياة الجد فيها، وأحسبه أصاب شيئا من فيض المدينة الثقافى، فقد كانت طوال القرنين الثانى والثالث الهجريين تموج بنشاط علمى عظيم، وكانت مساجدها تزدحم بحلق الدرس فى كل فروع المعرفة من الحديث والتفسير والمناظرات وعلم الكلام، إلى اللغة والنحو والقصص والأشعار، ونعرف أكيدًا أنه أنجب ابنين هما: الحسن والحسين، وأن شاعرنا ابن الأول منهما، وأن الثانى قد تكفل بتربيته وتأديبه، فقد كان على شىء من العلم، «يروى عن ابن الكلبى وغيره، وسمع من السكن بن سعيد، ومن العكلى، ومن ابن معاذ، ومن الأثرم، وهؤلاء مشاهير من روى عنهم»[4].

ولد ابن دريد فى البصرة، فى سكة صالح، عام ٢٢٣ هـ - ٨٣٧م، فى خلافة المعتصم، وهو ما تلتقى عنده كل المصادر تقريبًا، ولكن إبراهيم أطفيش الجزائرى، فى مقدمته لكتاب الملاحن،

---

(١) المسعودى، مروج الذهب ٥٠٨/٢، طبعة القاهرة ١٣٤٦ هـ.
(٢) الديوان ١٨٤.
(٣) معجم الشعراء ٤٦١، وتاريخ بغداد ١٩٥/٢، والأنساب ٢٢٦.
(٤) الفوائد المحصورة فى شرح المقصورة ص ١٠٥، وبالهامش تعريف بكل هؤلاء الأعلام، وإحالة إلى مصادرهم.

يقول: «ولكن العتبى يقول عن العتكى: دخلت على ابن دريد قبل موته فسمعته يقول: ولدت ليلة الجمعة فى أحد الربيعين سنة خمس وعشرين ومائتين»[1] ولم يذكر المحقق المصدر الذى نقل عنه هذه الرواية، فلعل راويها سها، أو لم يرهف السمع، وأيا ما كان الأمر فهو خبر فرد فى مواجهة رواية متواترة.

ويبدو أن والد أبى بكر توفى عنه صغيرًا، ولم يكن له فى حياته أثر، فهو لا يروى عنه شيئًا، ولم يرثه فيما وصلنا من شعره، على حين وصلتنا قصيدة له فى رثاء عمه الحسين، وكان هو الذى قام على تربيته، وتكفل بتشجيعه، وعهد بتأديبه إلى ابن عثمان الأشناندانى[2]. المتوفى عام ٢٨٨هـ - ٩٠١م، فلقنه اللغة وأشعارها، ونعرف من خبر لابن دريد نفسه أنه كان يقرئه الشعر، وأنه حفظ على يديه ديوان الحارث بن حلزة، وفيما بعد سوف يروى التلميذ أبو بكر عن أستاذه ابن عثمان كتابه «معانى الشعر».

وما لبث أن اختلف أبو بكر إلى مساجد البصرة، يتابع فيها حلق الدرس المختلفة، العامرة بكبار العلماء، شأن أترابه فى ذلك العصر، يفاتش كغيره فى مختلف مسائل اللغة والشعر، ونعرف يقينًا أنه حضر مجالس أبى حاتم السجستانى، وتوفى فى حدود سنة ٢٥٠هـ - ٨٦٤م، واستفاد منه معرفة بأسرار اللغة ودقائقها، ولزم دروس عبد الرحمن بن عبد الرحمن الشهير بابن أخى الأصمعى، المتوفى ٢٤٠هـ - ٨٥٥م، فروى عنه العديد من كتب عمه وأخباره، ومن النوادر والشوارد والإلغاء التى لا تروى إلا عن أمثاله، وكان يتردد أيضًا على حلقة أبى الفضل الرياشى، المتوفى ٢٥٧هـ - ٨٧١م، وكان من أعلام عصره فى النحو والاشتقاق، وروى عنه مسائل فى الغريب تفرد بها، ومكنته من قلوب مريديه من الطلاب سواء فى البصرة أو فى بغداد[3].

ولكن الأحداث اضطرته إلى أن يترك البصرة شابًّا مع عمه الحسين، حين استولى عليها الزنج عام ٢٥٧هـ - ٨٧١م، وأعملوا السيف فى رقاب أهلها، وذهب ضحيتهم خلق كثير، بما فيهم أستاذه الرياشى، فقد قتلوه وهو يصلى الضحى فى مسجده، ويمم وجهه شطر عمان، وسكنها اثنتى عشرة سنة، شارك فيها قبيلته أمورها، وازدادت صلته ببلاد أجداده، وبرؤساء قومه، وبنى عمومته من الأزد، وأثرى عيشه فى هذه البوادى حصيلته من عربية الجنوب ولهجاتها، وتجلى ذلك واضحًا فى كتابه الجمهرة، فقد أعطى اللهجات اليمنية والأزدية ولهجة البحرين عناية خاصة، وترك ذلك صدى بينًا فى شعره، فنحن نلتقى فيه بقصائد ذات نغم بدوى

---

(١) الملاحن، تحقيق إبراهيم أطفيش، المقدمة صفحة ك، القاهرة ١٣٤٧هـ.

(٢) نسبة إلى أشنان محلة فى بغداد.

(٣) الفوائد المحصورة ص ١٠٤ - ١٠٥.

عريق، مما يعرف لكبار الشعراء القبليين قبله، فهو يرثى قتلاهم من العتيك واليحمد فى وقعة الروضة بتنوف[1]، ويستثير حماسهم، ويدفعهم إلى الثأر.

ولما انقضت ثورة الزنج، واستتب الأمن فى البصرة وجنوب العراق، رجع إلى مدينته سنة ٢٧٠هـ - ٨٨٤م، وبقى فيها يباشر التدريس، ويعنى بشؤون عائلته المادية، فقد آلت إإليه مسؤوليتها بعد وفاة عمه، وبدأ نجمه عاليًا يعلو، وتطبق شهرته أنحاء العراق.

ظل ابن دريد فى البصرة إلى أن استدعاه عبد الله بن محمد بن ميكال، ويدعى الشاه بعامة، ليقوم على تأديب ولده أبى العباس، ويمكن تحديد هذا التاريخ على وجه التقريب، فنحن نعرف أن ابن دريد صنف له كتاب الجمهرة عام ٢٩٧هـ - ٩١٠م، فلابد أن يكون ذهابة قبل هذا التاريخ، ونعرف أن المقتدر تولى الخلافة عام ٢٩٥هـ - ٩٠٨م، وهى السنة التى اختار فيها ابن ميكال عاملًا له على الأهواز، فلابد أن يكون استدعاء ابن دريد فى هذا العام، أو العام الذى تلاه، وهو ما يرجح عندى.

ولكن عز الدين التنوخى ينقل فى مقدمته لكتاب «وصف المطر والسحاب وما نعته العرب الرواد من البقاع» قصة حدثه بها الشيخ سليمان السالمى ممثل إمامة عمان فى دمشق لحظة تحقيق الكتاب، وكتب له بمثلها والده العلامة محمد السالمى، ابن علامة عمان ومؤرخها الشيخ نور الدين عبد الله السالمى، ويذكر أن القصة مدونة فى كتب العمانيين، ولكنه لم يشر إلى الكتاب أو الكتب التى وردت فيها، وموجزها:

«أن الأميرين الميكاليين خرجا ذات يوم بسفينتهما من البصرة للنزهة فى بحر الخليج العربى، فهبت عليهما رياح عواصف، وسحت ديم من الأمطار فلم يستطيعا أن يلوذا بالسواحل فلبثا فى السفينة على ظهر البحر العجاج أياما إلى أن بدت لهما مدينة صحار العمانية، وبعد أن نزلا إلى مرفئها دلهما الأهلون على دار الضيافة الدريدية، فرحب بهما ابن دريد كل الترحيب، وأكرمهما إكرام العرب للضيفان وهو لا يعرفهما، ولم يعرفاه بنفسيهما، وكان الوقت شتاء، والمطر مستمرًا، فلم يجد حطبًا للوقود ليطبخ لهما الطعام، لأن الحطب كان ريانا بالماء، فكان يأخذ الأثواب من التجار ويغمسها فى الزيت ليوقد بها نار القرى».

«ولما رأى الضيفان ذلك قال الوالد لولده: هذا شيء لا يحتمله إنسان، ولا ينبغى للضيف أن يكون مملًا ومؤذيًا، فاستأذنا بالانصراف، وألحا على ابن دريد فى الرجاء حتى أذن لهما، فودعاه وكتبا له عنوان مقرهما، وكانا على الأهواز، فلما ضاقت به الحال، وأضاعته الأيام، وكان يأبى أن يتكسب ببلاغته وشعره، رأى أن يزورهما أخيرًا بعد نفاذ صبره، ليستعين بهما على صروف دهره،

(١) الروضة موضع قرب بلدة تنوف من جهة الغرب، بين نزوى عاصمة الإمامة والجبل الأخضر.

فرحل إليهما، وحل على الأمير الميكالى ضيفًا، ولبث فى ضيافته نحو شهر، فأكرمه كما يكرم سائر الناس، ولم ير منه ما كان يرجوه من الإكرام والإحسان، ولكن الأمير الميكالى كان قد جهز لمنزله بصحار سفينتين شراعيتين، وكتب لأهله بلسان ابن دريد يأمرهم بأن يفتحوا دار الضيافة كعادتها، فامتثل أهلوه الأمر ودعا الضيوف والعفاة إلى قصدها فى غيبته، ولا علم لابن دريد بالأمر.

«وضاق صدر ابن دريد، واستأذن فى الرجوع، وفى نفسه أنهما لم يقوما ببعض ما يستحق ويأمل، وألح فى استئذانهما، فجهزاه بسفينة مملوءة بما يحتاج إليه، ولم يخبراه بما فعلا، وعهدا إلى ربان السفينة ألا يخبر ابن دريد بأن جهاز السفينة بأسره له، وسأل ربان السفينة أن ينزله ليلا كى لا يشمت أعداؤه فيه، فامتثل الربان، وطلب منه أن يعود من غد إلى السفينة.

«نزل ابن دريد ليلاً، ولم يرد أن يذهب إلى منزله مباشرة، ولجأ إلى بيت عجوز فاستضافها، وسألها أن تأذن له بالعشاء فى منزلها، فعجبت العجوز لذلك، وقالت له: أتترك بيت ابن دريد وتطلب من مثلى العشاء!.

«فسألها ومن أين لابن دريد أن يقبل ضيفًا، وقد أفقره الضيفان؟ فردت: إن ابن دريد بعد سفره كان يجيز لمنزله فى كل شهر سفينة مملوءة بالأرزاق، وإن دار ضيافته اليوم أوسع مما كانت عليه بالأمس. وعاد ابن دريد بما سمع من العجوز إلى منزله فوجد ما أدهشه، وفوق ما كان يرجو من الأميرين، وفى الصباح زاره ربان السفينة ليخبره بأن كل ما فيها من وسق وأرزاق لدار الضيافة».

وقد نقبل جوهر الرواية، ولكن الكثير من التفصيلات، أو جلها إذا شئت، هى أقرب إلى الخلق القصصى منها إلى الحقيقة الواقعة، لون من التوابل البلاغية تعود القصّاص أن يجملوا به ما يقولون.

قضى ابن دريد قرب الأميرين اثنتى عشرة سنة، عمل فيها مؤدبًا لأبى العباس الميكالى ابن الشاه، وكان يفقهه فى اللغة، وأملى عليه الجمهرة، وتقلد لهما ديوان الإنشاء «فكان يصدر كتاب الديوان عن رأيه، ولا ينفذ أمر إلا بعد توقيعه، فأفاد أموالاً عظيمة»، ونظم فيهما مقصورته فوصلاه، عليها بعشرة آلاف دينار[1]، ولكن سخاءه وكرمه ذهب بكل ما حصل عليه. وإلى جانب هذا أفاد علميًّا من البيئة الفارسية المحيطة به، وفى الجمهرة باب عنوانه «باب ما تكلمت به العرب من كلام العجم»، وفيه كثير من الألفاظ الفارسية التى تعربت. وظل إلى جانب الأميرين الميكاليين إلى أن عزلا من منصبيهما، فانتقل معهما إلى خراسان، وأثناء ذلك

(١) الفوائد المحصورة ص ١٠٥ - ١٠٦. ومعجم الأدباء ١٣٧/١٨ والوفيات ٤٩٨/١.

توفى الأب، ورفض الابن العمالة، فعاد ابن دريد عام ٣٠١هـ - ٩١٣م إلى البصرة من جديد.[١]

فى البصرة أخذ يدرس فى جامعها كتابه الجمهرة، وبقية مؤلفاته الأخرى للطلاب، وبلغ زعامة المدرسة اللغوية فى المدينة، واعتبره المؤرخون خير مدافع عن مجدها العلمى، ولكنه لحظ ببصيرته النافذة أن البصرة اليوم غيرها بالأمس، لم تكن تلك التى فارقها منذ سنوات خلت، فقد جاء ازدهار بغداد على حسابها، وأخذت هذه تستقطب صفوة العلماء وخيرة الطلاب، وبينما تلك تتقدم وتنشط وتلمع كانت البصرة تجمد وتخبو وتنطفىء، فغادرها إلى بغداد عام ٣٠٨هـ - ٩٢٠م.

دخل ابن دريد بغداد وهو فى الخامسة والثمانين من عمره، وأنزله على بن محمد الخوارى فى جواره، وأفضل عليه إفضالاً عظيمًا، وعرف المقتدر خبره ومكانه من العلم فأمر أن يجرى عليه «خمسون دينارا فى كل شهر»[٢]. ثم انتقل إلى بيت مستقل، حتى يتمكن من استقبال مريديه وتلاميذه فى مجالسه العلمية التى شهر بها، ونعرف من ابن خير الأندلسى أنه كان يدرس كتاب الجمهرة بمدبغة أبى عبيد الله بباب الطاق[٣] وتعد سنواته فى بغداد، من المراحل الخصبة فى حياته، رغم تقدم سنه، فقد حلت بغداد مكان البصرة، وأصبحت مقصد الراغبين فى المعرفة فى شتى أنحاء العالم العربى، فالتف حوله الطلاب والمريدون من أمثال أبى على القالى صاحب الأمالى، والمرزبانى وينعته فى معجمه «شيخنا»، والسيرافى النحوى، والأصفهانى صاحب كتاب الأغانى، والآمدى صاحب الموازنة بين الطائيين، والرمانى عالم البلاغة، وابن خالويه النحوى، وآخرون كثيرون، يحضرون حلقة درسه ومجالسه، ويروون كتبه وأحاديثه، وأخباره وأشعاره، بعضهم لازمه طوال أيام الطلب، وآخرون اختلفوا عليه زمنًا حين مرورهم ببغداد[٤].

ثمة جانب من حياة ابن دريد لما يزل غامضًا حتى يومنا، وهو حياته العائلية، ذلك أن المصادر التى ترجمت له أو تابعت رحلاته لا تتحدث عن أسرة له، ولا نعرف له ذرية، ابنًا أو بنتًا أو أصهارًا، فيما خلا نص غير واضح للقاضى أبى على الحسن بن القاسم التنوخى، المتوفى ٣٨٤هـ - ٩٩٤م، فى كتابه «الفرج بعد الشدة»، يرويه عن إبراهيم الخواص، يقول: «حدثنى

---

(١) المزهر للسيوطى ٩٤/١، وحاجى خليفة، كشف الظنون ص ٦٠٥.

(٢) الفوائد المحصورة ص ١٠٦.

(٣) فهرسة ابن خير، الطبعة الثانية، ص ٣٤٨، القاهرة ١٣٨٢هـ = ١٩٦٣م.

(٤) أورد السيد مصطفى السنوسى فى مقدمته لتحقيق «تعليق من أمالى ابن دريد» قائمة وافية بتلاميذه، ص ٢٤ - ٣٠، وتبلغ عدتهم عنده أربعة وستين تلميذًا، ممن كان لهم دور فى الحياة الأدبية، الطبعة الأولى، الكويت ١٤٠٤هـ = ١٩٨٤م.

أبو بكر البسطامى صاحب ابن دريد، وكان زوج ابنته، وكان شيخًا من أهل الأدب والحديث، وقد استوطن الأهواز سنين...»[١].

وهو نص يفيد أكيدًا أن ابن دريد تزوج أو زوج، ولكنه غير واضح فيما وراء هذا، فلا نعرف على سبيل القطع أو الترجيح: هل تزوج البسطامى بنت ابن دريد، أم أن ابن دريد تزوج بنت البسطامى.

وهو على رأس التسعين من عمره، عرض له فالج فعولج منه، فبرىء وصح، ورجع إلى ما كان عليه من إسماع تلاميذه وإملائه عليهم، ثم عاوده الفالج بعد حول، وكان يحرك يده حركة ضعيفة، ويطل من محزمه إلى قدميه، وكان مع هذا الحال ثابت العقل والذهن، يرد فيما يسأل عنه ردًا صحيحًا بالطبع. ويقول تلميذه أبو على القالى: إنه عاش بهذا الحال عامين، وكنت أسأله عن شكوكى فى اللغة، وهو بهذه الحال فيرد بأسرع من النفس بالصواب[٢].

وقد توفى يوم الأربعاء لثمانى عشرة ليلة خلت من شعبان سنة إحدى وعشرين وثلاثمائة، ودفن بالمقبرة المعروفة بالعباسية من الجانب الشرقى، فى ظهر سوق السلاح من الشارع الأعظم، ودفن معه فى اللحظة نفسها أبو هاشم عبد السلام بن أبى على الجبائى المتكلم المعتزلى، فقال الناس: اليوم مات علما اللغة والكلام[٣]!

* * *

كان ابن دريد عربى الخلق والشيم، ويصفه تلميذه المرزبانى بأنه «سمح الأخلاق» و «له نجدة فى شبابه وشجاعة وسخاء وسماحة»[٤] ويزيد ابن خلكان: «كان مفيدًا مبيدًا لا يمسك درهما سخاء وكرما»[٥] وكان حريصًا على كرامته، معتزًّا بنفسه، كتب إلى أحمد بن محمد بن رستم، وكان مؤدبًا لولد ابن الفرات الوزير، ويسكن عنده بقصره على النهر فى بغداد، وقد حجب ابن دريد عن لقائه فيما يظن:

حجابك صعب يجبه الحر دونه	وقلبى إذا سيم المذلة أصعب
وما أزعجتنى نحو بابك حاجة	فأجشم نفسى رجعة حين أحجب[٦]

وتلح المصادر جميعها على أنه كان يدمن الشراب، ويرى المستشرق الفرنسى إيوار Huart

---

(١) التنوخى، الفرج بعد الشدة ٢٨٩/١، القاهرة ١٣٧٥هـ = ١٩٥٥م.
(٢) الفوائد المحصورة ١٠٦، والوفيات ٤٩٩/١.
(٣) أنباه الرواة ٩٥/٣.
(٤) معجم الشعراء ص ٤٢٥.
(٥) الوفيات ٤٩٨/١.
(٦) الديوان ص ٧٩، وطبعة العلوى ٣٨.

فى كتابه «الأدب العربى» أنه تعاقد مع الشراب خلال إقامته فى فارس، فكان ينتشى حتى الثمالة»[1]، دون أن يحيلنا على المصدر الذى اعتمد عليه، أو أن أجد له توثيقًا فيما قرأت. ويحكى أبو ذر الهروى: سمعت عمر بن شاهين الواعظ يقول: «كنا ندخل على ابن دريد، ونستحيى منه لما نرى من العيدان المعلقة، والشراب المصفى، وقد كان جاوز التسعين سنة[2]. ويروى أبو ذر نفسه، عن الأزهرى فى هذه المرة: «دخلت على ابن دريد فرأيته سكران فلم أعد إليه»[3].

ويأتى بعد الأزهرى وابن شاهين الواعظ من ينقل عنهما قولهما دون نقص أو زيادة، ودون تمحيص أيضًا، فيذكر ابن كثير أنه «كان متهتكا فى الشراب منهمكا فيه» واستدل بقول السابقين، وختم كلامه بقوله: «سامحه الله»[4].

وإذا كان اتهام الأزهرى يمكن رده لما كان بينهما من صراع علمى سوف نعرض له، فمن الصعب أن نصنع ذلك مع رواية عمر بن شاهين، وعلى أية حال لم يلق ابن دريد نفسه بالا لأى من هذه الاتهامات:

وما أحد من ألسن الناس سالمًا	ولو أنه ذاك النبى المطهر
فإن كان مقدامًا يقولون أهوج	وإن كان مفضالاً يقولون مبذر
وإن كان سكيتًا يقولون أبكم	وإن كان منطيقًا يقولون مهذر
وإن كان صوامًا وبالليل قائمًا	يقولون زراف يرائى ويمكر
فلا تحتفل بالناس فى الذم والثنا	ولا تخش غير الله فالله أكبر[5]

الذين دفعوا التهمة عنه قالوا إنه كان على مذهب الإمام الأعظم أبى حنيفة النعمان، فهو يبيح شراب النبيذ بصفات حددها، وبشروط مطلوب من الشارب ألا يتجاوزها.

فإذا تجاوزنا الجانب الشخصى إلى حياته العلمية، تنبئنا المصادر أنه كان شغوفًا بالعلم، محبًّا للمطالعة، يرى فيها متنزهًا لقلبه، كما تكون مجالى الطبيعة متنزهًا لطرفه، روى أبو نصر الميكالى: «تذاكرنا المتنزهات يومًا وابن دريد حاضر، فقال بعضهم: أنزه الأماكن غوطة دمشق، وقال آخرون: بل نهر الآبلة، وقال آخرون: بل سغد سمرقند، وقال بعضهم: نهروان بغداد، وقال بعضهم: شعب بوان بأرض فارس، وقال بعضهم: نوبهار بلخ، فقال: هذه متنزهات

(١) Huart, Clement, la litterature Arabe, trad, espagnole, p. 149-151 Bueno Aires 1947.

(٢) ابن الانبارى، نزهة الألبا ص ٣٢٤.

(٣) ياقوت معجم الأدباء ١٨/١٣١.

(٤) ابن كثير، البداية والنهاية ١١/١٧٦، طبعة القاهرة.

(٥) الديوان، ص ٢١، والعلوى ٦٨.

العيون، فأين أنتم من متنزهات القلوب؟ قلمخ: وما هى يا أبا بكر. قال: عيون الأخبار للقتبى، وازهرة لابن داود، وقلق المشتاق لابن طاهر:

ومن تك نزهته قينة وكأس تحث وكأس تصب
فنزهتنا واستراحتنا تلاقى العيون ودرس الكتب[1]

وكان إلى جانب شغفه بالعلم واهتمامه به، وإقباله عليه، سريع الحفظ واسع الرواية، قوى الذاكرة، تقرأ عليه دواوين العرب فيسابق إلى اتمامها وحفظها، وما قرىء عليه ديوان شاعر إلا سابق إلى روايته لحفظه.

يروى تلميذه أبو العباس الميكالى: «أملى على أبو بكر الدريدى كتاب الجمهرة من أوله إلى آخره حفظًا، سنة سبع وتسعين ومائتين، فما رأيته استعان عليه بالنظرة فى شىء من الكتب إلا فى باب الهمزة واللفيف، فإنه طالع بعض الكتب».

جمع ابن دريد بين العلم والإبداع، وبلغ الغاية فى كليهما، فى اللغة والشعر، ويراه المسعودى، المتوفى ٣٤٦ – ٩٥٧م، «قام مقام الخليل بن أحمد، وأورد أشياء فى اللغة لم توجد فى كتب المتقدمين»[2]، ويزيد أبو الطيب اللغوى، المتوفى ٣٥١هـ – ٩٦٢م الأمر توضيحًا فى كتابه مراتب النحويين واللغويين فيقول:

«انتهت إليه لغة البصريين، وكان أحفظ الناس وأوسعهم علمًا، وأقدرهم على الشعر، وما أزدحم العلم والشعر فى صدر أحد ازدحامهما فى صدر خلف الأحمر وابن دريد»[3]. ويضيف الزبيدى أندلسى، المتوفى ٣٧٩هـ – ٩٨٩م، إلى ذلك «أيام العرب، وله أوضاع جمة»[4]. ويقول عنه تلميذه المزربانى، المتوفى ٣٨٤هـ – ٩٩٤م، «كان رأس أهل العلم، والمتقدم فى الحفظ للغة والأنساب وأشعار العرب»[5].

وهى آراء ظل كتاب التراجم ومؤرخو الأدب يتناقلونها جيلًا بعد جيل، يجملونها أو يفصلونها قليلًا، ولكنها لا تبعد عن هذا المحتوى كثيرًا.

على أن هناك قلة طعنت فى ابن دريد عالمًا، واتهمته بالتسامح فى الرواية، وافتعال العربية،

---

(١) الديوان، ص ٨٣، والعلوى ٤١.

(٢) المسعودى، مروج الذهب، ٥١٨/٢.

(٣) أبو الطيب اللغوى، مراتب النحويين، ص ٨٤.

(٤) الزبيدى، طبقات النحويين، ص ١٨٤.

(٥) المعجم، ص ٤٢٥.

وربما كان أشدهم تحاملًا عليه أبو منصور الأزهرى، المتوفى ٣٧٠هـ - ٩٨٠م، فى مقدمة كتابه التهذيب، يقول:

«وممن ألف فى زماننا الكتب فرمى بافتعال العربية، وتوليد الألفاظ التى ليست أصول وإدخال ما ليس فى كلام العرّب فى كلامها: أبو بكر محمد بن دريد، صاحب كتاب الجمهرة، وكتاب الاشتقاق وكتاب الملاحن، وقد حضرته فى داره ببغداد غير مرة، فرأيته يروى عن حاتم والرياشى وعبد الرحمن بن أخى الأصمعى، وسألت إبراهيم بن محمد بن عرفة (يعنى نفطوبه) فلم يعبأ من يكون، ولم يوثقه فى روايته...».

ثم ينتقل الأزهرى إلى قضية بحثه، فيقول: «وألفيته أنا على كبر سنه سكران لا يكاد يستمر على الكلام من سكره»[1] ويعاود الهجوم عليه عالما ثانية:

«وقد تصفحت كتابه الذى أعاره اسم الجمهرة فلم أرد على معرفة ثاقبة، ولا على قريحة جيدة، وعثرت من هذا الكتاب على حروف كثيرة أنكرتها، ولم أعرف مخارجها، فأثبتها فى كتابى فى مواقعها منه، لأبحث أنا وغيرى عنها»[2].

وتوقف الدارقطنى، المتوفى ٣٨٥هـ - ٩٩٥م، فلم يقل رأيه واضحًا، لم يثبت ولم ينف فقد سئل: أثقة هو أم لا؟ فقال: تكلموا فيه[3].

وأبدى ابن جنى، المتوفى ٣٩٢هـ - ١٠٠٢م، ويعتبر مؤسس مبدأ الاشتقاق الأكبر، الذى يبحث عما بين الصوت والمعنى من التناسب، رأيه فى كتاب الجمهرة، حين نسخ لنفسه نسخة منه، يقول: «وأما كتاب الجمهرة ففيه أيضًا من اضطراب التصنيف، وفساد التصريف مما أعذر واضعه فيه، لبعده عن هذا الأمر، ولما كتبته وقعت فى متونه وحواشيه جميعًا من التنبيه على هذه المواضع، ما استحييت من كثرته، ثم إنه لما طال على أومأت إلى بعضه وضربت البتة عن بعضه»[4].

ولكن جلال الدين السيوطى، المتوفى ٨٦٣هـ - ١٤٥٩م، دافع عن ابن دريد فى كتابه المزهر، وعقب على منتقديه بقوله:

«معاذ الله!، هو برىء مما رمى به، ومن طالع الجمهرة رأى تحريه فى روايته، وسأذكر منه فى

---

(١) الأزهرى، التهذيب، تحقيق أحمد عبد الغفور العطار ص ٧٦.

(٢) معجم الأدباء ١٣٠/١٨ - ١٣١.

(٣) القفطى، أنباء الرواة ٩٥/٣.

(٤) السيوطى، المزهر ٩٣/١.

هذا الكتاب ما يعرف منه ذلك، ولا يقبل فيه طعن نفطويه، لأنه كان بينهما منافرة عظيمة، بحيث أن ابن دريد هجاه بقوله:

لو أنزل الوحى على نفطويه | لكان ذاك الوحى سخطا عليه
وشاعر يدعى بنصف اسمه | مستأهل للصفع فى أخدعيه
أحرقه الله بنصف اسمه | وصير الباقى صراخًا عليه

وهجا هو ابن دريد بقوله:

ابن دريد بقره | وفيه عىٌّ وشَره
ويدعى من حمقه | وضع كتاب الجمهره
وهو كتاب العين | إلا أنه قد غيَّره

وقد تقرر فى علم الحديث أن «كلام الأقران فى بعضهم لا يقدح»[١].

وقد نقده ابن فارس، المتوفى ٣٩٥هـ - ١٠٠٥م فى أرجح الآراء، ورغم أنه أعجمى، الأصل فيما يبدو، أحب العربية واصطنعها لغة لنفسه، وتحمس فى دفع مثالب الشعوبية عنها، ولهذا لم يقتصر على النقد فحسب، وإنما سجل له ما رآه صوابًا منه[٢]. وكان ابن دريد يورد كثيرًا مما أخذ عليه فى صيغة الشك، كأن يقول: لا أدرى، أو زعموا، أولا أقف على حقيقته، وفى المزهر للسيوطى أمثلة كثيرة لهذا[٣].

ويلفت النظر أن أغلب الطاعنين على ابن دريد من الموالى: نفطويه، والأزهرى، وحمزة الأصفهانى، والكرمانى، وابن فارس، فهل كانت الشعوبية، وراء ما كتبوا، وبخاصة أن ابن دريد دافع طويلًا عن عروبته؟ وألف «الاشتقاق للرد على الشعوبية والشعوبيين»؟.

أين موقع ابن دريد من المذاهب السياسية التى كان يموج بها عصره؟

أول ما يرد على الخاطر أنه خارجى، فهو من عمان، وكان العمانيون فى زمنه أباضية متمسكين بالكتاب والسنة، ومسندهم الصحيح للإمام الربيع بن حبيب، ويميل إلى هذا الرأى ياقوت، لولا أنه رأى فى بيتين من الشعر هما:

ألا انما السلو الذى تخلصونه | وتأقيط أثوار كتلك العبائث

---

(١) السيوطى، المزهر ٩٣/١، والديوان ص٧٦، وابن الأنبارى، نزهة الألبا ١٥٦، ومعجم الأدباء ٢٦٤/١.
(٢) حسين نصار، المعجم ٤٥٩/٢.
(٣) انظر مثلًا: ص ٣١٧/٢ و٣٥٢/٢ و٤٦٥/٣.

تعلة أيام وقد شارفتكم شوازبها بالمارقين الأخائث[1]

وقوله:

أترى الأزد يقسم الذل فيها خارجي وخارب عمروط[2]

إنه خارج على الخوارج[3].

ولكن عز الدين التنوخي محقق كتاب «وصف المطر والسحاب» يقول إن صديقه العمانى الذى أشرنا إليه فيما سبق، يرى أنه لا يعنى بالخارجى هنا أحد الخوارج من اتباع المذهب، وإنما يريد بها الغريب الخارج عن قومه. ويرى البعض أنه شيعى اعتمادًا على كثرة إيراده أخبار على واهتمامه بها، فثمة مخطوطة له فى مكتبة باريس تضم «مجموعة أقوال لعلى بن أبى طالب» وتضمن كتابه «المجتنى» ولا يزال مخطوطًا أقوال الرسول صلى الله عليه وسلم وخلفائه إلى الحسن بن على، وأقوال الحكماء والفلاسفة[4]، ولكن حب آل بيت النبى لا يعنى التشيع بمفهومه المذهبى، والأمران جد مختلفين.

وارتآه السبكى فى كتابه طبقات الشافعية شافعى المذهب، ربما لأنه رثى الإمام الشافعى بقصيدتين، ولم يقدم لرأيه ما يدعمه، وحب الإمام الشافعى وتقديره ليس مقصورًا على أتباعه فى مذهبه الفقهى، ولكن هذه عادة من يؤرخون لمذاهبهم الفقهية، يحاولون أن يضموا إلى حظيرتها عظماء الرجال لأوهى الأسباب، وربما كان وراء رثاء ابن دريد للإمام الشافعى أن أم الشافعى كانت أزدية من عمان[5].

والحق أن الرجل بعيد عن الجدل المذهبى، فقد أخلص للعلم، ووهبه عقله ووقته، واحتفظ بمذهبه لنفسه فى حنايا ضميره، وبخاصة أن حياته العلمية وتآليفه وتدريسه لا تتطلب منه أن يصدر فيها عن مذهب فقهى، فآثر أن يقف ظاهرًا على الحياد بين التيارات المختلفة.

كان ابن دريد عالم لغة ونسّابة، وأورد «بروكلمان» قائمة كاملة لمؤلفاته هذه، وينسب إليه الحصرى القيروانى، المتوفى ٣٢١هـ - ٩٣٣م، أنه الذى ابتدع فن المقامات، فهو يقول: إن بديع الزمان الهمذانى ألف مقاماته «لما رأى ابن دريد قد أغرب بأربعين حديثًا، وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره، وانتخبها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها

(١) الديوان، ص ١٠٩، والعلوى ٦٢.

(٢) الديوان، ص ١٩٩ والعلوى ٧٤.

(٣) ياقوت، معجم الأدباء ٢٦٣/١.

(٤) بروكلمان، تاريخ الأدب العربى ١٨٤/٢، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٤.

(٥) السبكى، طبقات الشافعية ١٤٥/٢، والديوان ٧٠ - ٧٢.

للأفكار والضمائر، فى معارض حوشية، وألفاظ عنجهية، فجاء أكثرها تنبو عن قبوله الطباع، ولا ترتفع له حجب الأسماع، وتوسع فيها، إذ صرف ألفاظها ومعانيها، وفى وجوه مختلفة، وضروب متصرفة، عارضه بأربعمائة مقامة فى الكدية تذوب ظرفًا وتقطر حسنًا...»[1] ولم تصلنا مقامات ابن دريد كاملة، أو أحاديثه إن شئت، أو حتى شىء وافر منها، لكن ما رواه أبو على القالى منها يكفى للقول بأنها كانت وراء اتجاه بديع الزمان، فهما يتفقان اسمًا وغاية ولغة، وإن كانت أحاديث الأول، أى مقاماته، تدور حول حكايات عربية تمتزج بالحب والتاريخ، ومقامات الثانى، أى أحاديثه تدور على التسول والكدية، وتلتقط مادتها من واقع الحياة.

* * *

يجمع الذين عرضوا لابن دريد على أنه كان شاعرًا، فتلميذه المرزبانى يقول عنه: إنه «غزير الشعر»[2]، ويرى المسعودى أن «شعره أكثر من أ نحصيه أو تأتى على أكثره، أو يأتى عليه كتابنا هذا»[53]. ورغم الإشارات الكثيرة إلى غزارة شعر ابن دريد وفرته لم يذكر أى من المؤرخين السابقين أن ديوانه قد جمع فى حياته أو بعدها إلا القفطى، المتوفى ٦٤٦هـ - ١٢٤٨م، فقد ذكر فى كتابه إنباه الرواة: «إنه فى خمس مجلدات، وقيل أكبر من ذلك»[4].

وظل شعره مبثوثًا فى المصادر المختلفة إلى أن جاء السيد محمد بدر الدين العلوى، الأستاذ بجامعة على كرة، فاضطلع بعبء جمعه، وهو خير من يصف لنا الجهد الذى قام به، يقول فى مقدمة الديوان:

«... وطالعت ألوفًا من الأوراق، فاستخرجت قدرًا صالحًا من بطون الدفاتر والمجاميع، إلا أن ذلك لم يشف غليلى، فاستعنت بأرباب العلم من الشرق والغرب، والتمست منهم أن يدلونى على المكنونات فأصغوا إلى، وظفرت من عنايتهم بما يعتد به (ومع هذا فلا أدعى الاستقصاء) فحبست ساعاتى على تحقيق ما جمعته، وبذلت نفسى دونه»[5].

ويبلغ الديوان المجموع مائة مقطوعة وقصيدة، وقد تكون المقطوعة بيتًا أو بيتين أو عدة أبيات ورتبه هجائيًا، بدءًا بالهمزة، وانتهاء بالياء، وأعقبه بالمربعة الدريدية الشهيرة التى نظمها فى تسع وعشرين مقطوعة، كل مقطوعة أربعة أبيات، وبعدها ثلاث قصائد فيما يذكر من

---

(١) زهر الآداب للحصرى ٥٨٥/٤، تحقيق على محمد البجاوى، الطبعة الأولى، القاهرة ١٣٧٢ هـ = ١٩٥٣م.

(٢) المعجم ص ٤٢٥.

(٣) مروج الذهب ٥١٨/٢.

(٤) انباه الرواة ١٠٠/٣، طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٥٠.

(٥) مقدمة الديوان صفحة جـ.

الأعضاء ولا يؤنث، وفيما يؤنث منها ولا يذكر، وفيما يجوز فيه الأمران، وتجيء بعدها قصيدة لامية فى حرب وقعت قرب مسجد «دما» سنة ثمانين ومائتين.

وقد بذل السيد العلوى جهدًا طيبًا فى تقويم ما كان محرفًا أو مُصحَّفًا، وأوضح فى الهامش الأحداث التاريخية التى ترتبط بالشعر، وشرح من مفرداته ما ارتآه محتاجًا إلى شرح، وذيَّله بفهرس للقوافى، وآخر للأعلام، رجالاً ونساء وقبائل، وثالث للأماكن والبقاع والأودية والجبال والأنهار، ورابع للكتب التى ألم إليها فى التعاليق.

وقد طبع الديوان فى القاهرة، بمطبعة لجنة التأليف والنشر عام ١٣٦٥هـ - ١٩٤٦م.

وبعد ربع قرن من الزمان قام التونسى عمر بن سالم بجهد آخر شبيه، فقد عكف من جديد على شعر ابن دريد يجمعه ويحققه ويدرسه، ونشر ديوانه فى تونس عام ١٩٧٣م، وكان قد بدأ فى جمعه عام ١٩٦٥م، لأن هذا العمل يمثل بعضًا من رسالته التى تقدم بها لنيل الدكتوراه من جامعة باريس بعنوان: «ابن دريد، حياته، آثاره وتأثيره» باللغة الفرنسية، ووعد بأن تنشر الدراسة باللغتين العربية والفرنسية، وهو وعد لما يتحقق، على الأقل فيما يتصل باللغة العربية.

وقد اعترف الأستاذ عمر بن سالم بأنه اطلع على الديوان الذى حققه بدر الدين العلوى، ولكنه رأى أن طبعته، «وإن سدت فراغًا طيلة ربع قرن من الزمان، إلا أنها أصبحت اليوم غير كافية لأسباب عديدة منها:

* أنها طبعة نافدة، ومفقودة من مكتبات المغرب وأوروبا.

* أن هذا الديوان لا يجمع كل ما تبقى من شعر ابن دريد، سواء من ذلك الشعر المتداول المنشور كالمقصورة، أو الشعر المدفون المغمور كالمثلثة، وبعض المقطعات الأخرى التى أثبتناها.

* أن تحقيقات العلوى يعتريها شيء من قلة الضبط، وخاصة فيما يتعلق بالمصادر والمراجع التى لا يستفيد منها إلا المتبحرون فى العلم أمثاله.

* أن الديوان موضوع حسب الترتيب الهجائى للقوافى، وهو ترتيب أصبحنا نستغنى عنه الآن بإثبات فهرس ملحق بالكتاب لا غير.

* أن الطريقة التى اتبعها المحقق فى القصائد والمقطوعات طريقة عتيقة لا ترضى القارىء المعاصر، ولا تعطيه صورة عن الموضوع والمحتوى.

* أن طباعة الديوان وتنظيم صفحاته وضبط فهارسه لم تعد كافية فى أيامنا هذه[1].

وهو كلام مردود فى جله على صاحبه، لأن نفاد كتاب من المكتبات فى الشرق أو الغرب ليس

(١) ديوان ابن دريد، دراسة وتحقيق عمر بن سالم، ص ٧ و٨ تونس ١٩٧٠.

مبررًا لأن يعيد آخر طباعته ونشره، وترتيب الديوان هجائيًّا، أو أبجديا، بحسب القافية يغنى عن فهرس لها، وهو أكثر فعالية، ولم أعرف ماذا يعنى بالطريقة العتيقة التى لا يرتضيها القارىء المعاصر، لأن منهج تحقيق التراث الآن معروف، ولا ينتبه المرء فيه إلى ما يرضى القارىء أو يغضبه، وليس واضحًا كذلك ما يعنى بأن طباعة الديوان وتنظيم الصفحات وضبط الفهارس عند العلوى لم يكن كافيًا.

إن ترتيب ديوان أى شاعر هجائيًّا حسب القوافى له مبرراته المقبولة، والطريقة التى سار عليها الباحث التونسى من تقسيم الديوان موضوعيًّا مقبولة ولها مبرراتها أيضا، ولو أنها فى الشعر العربى، وربما فى أشعار أخرى، مجهدة، فقد تتضمن القصيدة الواحدة أكثر من موضوع، كما أن الموضوع الواحد يمكن أن ينظر إليه من أكثر من زاوية، وقد أحس الأستاذ عمر بن سالم نفسه بذلك، فهو يقول فى المقدمة.

«لا يخفى على القارىء الكريم أن ما عهدناه من تبويب الشعر العربى لا يتماشى أصلًا مع ما عرف عن القصيدة التقليدية من شمول لمواضيع شتى، إذ قد يكون المحور الذى رتبت فيه هو أضعف محاورها إطلاقا. وأن قصيدة كالمقصورة تحتوى على أبيات فى الحكمة والاعتبار تفوق ما فيها من نسيب ومدح ووصف أضعاف المرات»[1].

اختط الدارس التونسى لنفسه منهجًا أوضحه فى المقدمة، يقوم على جمع القصائد والمقطعات تبعًا للموضوع المطروق، ورتبها فيما بينها ترتيبًا «ألفبائيا» باعتبار القافية، إلا فى قسمى شعر العصبية والشعر التعليمى، فقد فضل فى القسم الأول أن يخرج من باب المديح والرثاء والهجوم إلى باب مستقل للشعر السياسى بالمعنى الحديث، حتى لا تقوم حواجز الترتيب والتقسيم، فيما يرى، حائلًا دون إفادة القارىء إفادة تاريخية متماسكة، ورتب القصائد فى هذا القسم ترتيبًا يجارى سير الحوادث، لكى يتسنى له، فيما يقول، اتباع تطور أفكار الشاعر ومدى أضراره عليها من الزمن، وكذلك فعل فى القسم الثانى، فقد أعتبر المقصورة التى قيلت فى مدح الشاه ابن ميكال وابنه من الشعر التعليمى، لأن قيمتها فى نظره لم تعد فى هذه الأبيات القلائل التى ذكر فيها الممدوحين، وإنما فى قافيتها التى سارت بها الركبان، وتداولها من أجلها المؤدبون والمعلمون تلقينًا وتعليقًا، ومعارضة وشرحًا، كذلك خرج للغرض نفسه بالقصيدة التى قيلت للتعريض بالباهلى من باب الهجاء إلى باب الألغاز اللغوية، لأنها فيما يرى ليست إلا قائمة بالغرائب والمشتركات اللفظية التى حاول فيها الشاعر أن يظهر أمام منافف بمظهر الفقيه فى اللغة، المتبحر فيها[2].

على أية حال ثمة سبب كاف وحده لكى يقوم أى باحث على إعادة نشر ديوان سبق نشره

(١) المصدر السابق، ص ٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٨ و٩.

دون حاجة إلى التقليل من جهد سابقه، إذا كان ما نشر لا يتضمن كل شعر الشاعر وأن هناك جديدًا يمكن أن يضاف إليه، ونلحظ فى هذا المجال أن إضافة الأستاذ عمر بن سالم محدودة، لا تتجاوز عثوره على مثلثة لابن دريد، جاءت فى ثلاثة وتسعين بيتا من الرجز المشطور، عثر عليها فى ثلاث مخطوطات توجد فى دار الكتب الوطنية التونسية، إحداها كتاب «الكوكب الثاقب فى أخبار الشعراء وغيرهم من ذوى المناقب» لعبد القادر السلوى الفاسى، رقم ٢٩٦٨، وله مخطوطة أخرى، فى المكتبة نفسها تحت رقم ٣٣٦١، والثالثة لكتاب «رى الأوام ومرعى السوام فى نكت الخواص والعوام» لأبى يحيى عبد الله بن أحمد بن محمد الزجال الأندلسى، وتوجد تحت رقم ٤٤٠[١].

وهى إضافة جيدة دون أدنى شك، أما الإضافة الثانية، فالأبيات الأربعة التالية، وعثر عليها فى سمط اللآلى فى شرح القالى لأبى عبيد البكرى، المتوفى ٣٦٢هـ - ١٩٧٣م، ونحن نعرف أن القالى كان تلميذًا لابن دريد، وصحب معه إلى الأندلس كثيرًا من كتب أستاذه ورواياته:

ومـا فى الأرض أشـقـى مـن محـب	وإن وجـد الهـوى حـلو المـذاق
تــراه بــاكـيًـا فى كـل وقـت	مخـافـة فـرقـة أو لاشـتـيـاق
فـيبكى إن نـأى شـوقًـا إلـيـهـم	ويـبكى إن دنـوا خـوف الفـراق
فـتسخن عـيـنـه عـنـد التـنـائى	وتسخـن عيـنـه عنـد التـلاقى[٢]

نظلم ابن دريد إذا قلنا أن ما جمع من شعره يعطى صورة كاملة، أو قريبة من الكمال لشاعريته، أو تقدم لنا كل ما أبدع، لأن جانبًا كبيرًا من شعره ضاع فيما ضاع من تراثه وتراثنا، وبخاصة أن الفاصل الزمنى بين الشاعر الذى أبدع، والعالم الذى جمع يتجاوز الألف عام.

ولا يحتاج الإنسان إلى جهد كبير ليعرف أن ما بين أيدينا ليس كل ما قاله ابن دريد فبعض المقطعات، وحتى بعض القصائد، يبدو فى وضوح أنها أبيات مختارة من قصيدة مثل نونيته فى تأبين الإمام الشافعى، ومطلعها:

وإذا قــرأت كــلامــه قــدرتــه	سحبــان أو يـوفى عــلى سحبــان[٣]

فواو العطف، وغيبة التصريع، والحديث عن فصاحته دون مقدمة أوتمهيد، يوحى بأن الأبيات

---

(١) أبو عبيد البكرى، سمط الآلى فى شرح القالى، تحقيق عبد العزيز الميمنى، ٩٨/٣، لجنة التأليف والترجمة بمصر ١٣٥٤ هـ.

(٢) الديوان ص ٤٠.

(٣) الديوان ص ٧١، والعلوى ١٠٩.

بعض من قصيدة، وأحيانا تأتى القصيدة مسبوقة من الراوى بشارة تنبىء على أنها جزء من كل، كما فى القصيدة العينية، فقد قدم لها القالى بقوله:

وقال من قصيدة أولها:

قلب تقطع فاستحال نجيعًا ... فجرى فصار مع الدموع دموعا

ولكنه اكتفى منها بأربعة أبيات فحسب[1].

ولى صاحب ما كنت أهوى اقترابه ... فلما التقينا كان أكرم صاحب

يعز علينا أن يفارق بعدما ... تمنيت دهرًا أن يكون مجانبى

وهما موجودان أيضًا فى الديوان الذى جمعه السيد العلوى، وللحق أنهما من مرويات ابن دريد عن أستاذه أبى عثمان الأشناندانى، فى كتابه معانى الشعر، وعلق ابن دريد عليهما بقوله: «عنى الشيب، ويقول: لم أكن أشتهى اقترابه، فلما حل كان أقرب صاحب علىّ، ولم أحب مجانبته لأنه لا يجانب إلا بالموت»[2].

كما فات جامعا الديوان، العلوى والتونسى، أن يشيرا إلى ما ورد فى الأغانى بشأن البيتين:

يا من يقبل كف كل مخرق ... هذا ابن يحيى ليس بالمخراق

قبل أنامله فلسن أناملا ... لكنهن مفاتح الأرزاق

فقد ذكر صاحب الأغانى ما يفيد أنها ليسا لابن دريدبل لإبراهيم بن العباس[3].

ولا يخالجنى شك فى أن متابعة دقيقة وشاملة لتراثنا، ومخطوطه أكثر من مطبوعه، سوف تهدينا إلى عدد أكبر من قصائد الشاعر ومقطوعاته، وقد وجدت له عند ابن المستوفى، شرف الدين أبو البركات المبارك بن أحمد اللخمى، فى كتابه «نباهة البلد الخامل بمن ورد من الأماثل»، فى ترجمة عبد الله بن أبى الفضل، المتوفى ٥٨٩هـ - ٦٤٣م، هذين البيتين:

يا راحلين بمهجة ... فى الحب متلفة شقيه

الحب فيه بلية ... وبليتى فوق البليه[4]

---

(١) أبو على القالى، الأمالى، ٧٩/١، والديوان طبعة العلوى ٧٩.

(٢) الديوان ص ٨٣، وطبعة العلوى ص ٤٠، ومعانى الشعر ص ٥٠، والسيد السنوسى: أبو بكر بن دريد الأديب وتحقيق وتعليق من أماليه، ص ٢٣٤، رسالة ما جستير بكلية دار العلوم بجامعة القاهرة ١٤٠١هـ = ١٩٨١م.

(٣) الديوان ص ٦٤، وتحقيق العلوى ص ٨٧، والأغانى ٥٩/١٠، ونهاية الأرب للنويرى ٩٤/٢.

(٤) ابن المستوفى، نباهة البلد الخامل، تحقيق سامى بن السيد خماس الصقار، ونشرة ٩٤/٢.

ويروى له ابن المستوفى عن المديني، على بن أحمد، هذين البيتين أيضًا:

ليس بيني وبين قلبي اتفاق رأيه في الهوى يخالف رأيي
فمتى أخطو خطوة من أمامي يثب القلب وثبة من ورائي

وقد نسبهما جمال الدين الأسنوى، المتوفى ٧٧٢هـ - ١٣٧٠م، فى طبقاته للشهرستانى صاحب الملل والنحل، المتوفى ٥٤٨هـ - ١١٥٣م، ولكن ابن خلكان يقول: «ان الشهرستانى كان يروى هذين البيتين مسندين للدريدى»[١].

أبدى المسعودى رأيه فى شعر ابن دريد، وجاء مجملاً ودقيقًا، يقول: «كان يذهب فى الشعر كل مذهب، فطورًا يجزل وطورًا يرق»[٢]، وشاع القول فى عصره بأنه أشعر العلماء وأعلم الشعراء، وهى مقولة قد تحسب عليه، فأشعار العلماء قديمًا وحديثًا بينة التكلف، وشعرهم الذى روى لهم ضعيف، ولكن ابن بسام الأندلسى، المتوفى ٥٤٢هـ - ١١٤٦م، وهو ناقد صارم فى أحكامه لا يداجى ولا يمالىء، استثنى من هؤلاء الشعراء «طائفة، منهم خلف الأحمر فإن له ما يستندر، وقطرب أيضا له ما يستغرب... والخليل بن أحمد له أيضا بعض ما يحمد، ومؤرخ السدوسى، وابن دريد من الشعراء العلماء، وكذلك من علماء البصرة أبو محمد اليزيدى وبنوه»[٣].

يمكن فهم شعر ابن دريد على ثلاثة أضرب متمايزة:

أولها غنائى بحت، وثانيها تعليمى خالص، وثالثها يصعب وضعه فى أحد الجانبين، لأن فيه غنائية واضحة، ومع ذلك لا يخلو من لمسات لغوية تحقق غاية علمية عملية، أو تغلب عليه المسحة التعليمية، ومع ذلك يجىء فى نظم رائق، يجمع المتعة إلى الفائدة.

* * *

يشغل الشعر التعليمى الخالص جانبًا محدودًا من ديوان ابن دريد، وشأن كل الشعر الذى من هذا النوع لم يحظ من عناية الدارسين إلابالقليل، حتى إننا لانجد أية دراسة مستقلة تتبع سيره عبر تاريخنا الأدبى بداية وتطورًا[٤]، وقد ظلمه عدد من النقاد حين طبقوا عليه قواعد الشعر الغنائى فوجدوه يفتقد العاطفة والخيال والصورة، ومن ثم اعتبروه لا شىء مع أنه نوع

---

(١) ابن المستوفى، نباهة الخامل، قسم ١ ص ٤٠٧، والأسنوى، طبقات الشافعية، ١٠٧/٢، تحقيق عبد الله الجبورى، بغداد ١٣٩٠ هـ، وابن خلكان، وفيات الأعيان ٤٠٤/٣.

(٢) مروج الذهب ٥١٨/٢.

(٣) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، نشر إحسان عباس، ٨٢٤/١.

(٤) حاولت ذلك بقدر ما تسمح به الظروف فى كتابى: الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه، فى الفصل الخاص بالأنواع الأدبية.

أدبي مستقل، صلته بالشعر الغنائى لا تتجاوز العروض والقافية، وقديم مثله، فى أدبنا العربى والآداب الأخرى على السواء، وله مقاييس تقويم خاصة به، أو ينبغى أن تكون إذا لم تكن وجدت فى أدبنا العربى.

لدينا من الشعر التعليمى عند ابن دريد منظومتان، الغاية منها أساسا تعليم اللغة لطلابه، وربما أيضًا لإظهار مهارته فى التمكن منها، وأنه على علم بدقائقها وأسرارها.

أول هاتين المنظومتين فى المقصور والممدود، وأسماها بروكلمان فى كتابه تاريخ الأدب العربى، وفى ملحقه عندما تحدث عن المدارس النحوية، وتبعه فى ذلك المستشرق فلوجـل، المقصورة الكبرى، أو كتاب المقصور والممدود، ولا نعرف من أين جاء بالاسم الأول منها، أما الثانى فسوف نعرض لمصدره بعد قليل. ويختلف عدد أبيات المقصورة فى المصادر المختلفة، مخطوطة أو مطبوعة، فيذكر بروكلمان أنها من خمسة وخمسن بيتـا[1]، على حـين أنها فى طبعتها الأولى، وجاءت ذيلاً لشرح المقصورة الدريدية الذى طبع مع شرح لامية العرب للزمخشرى، ونشرته مطبعة الجوائب فى الآستانة عام ١٣٠٠هـ = ١٨٨٣م، جاءت فى واحد وأربعين بيتًا، وفى عام ١٣٣٩هـ = ١٩٢١م، قام الأب لويس شيخو بتحقيقها وشرحها، ونشرها فى مجلة المشرق ثلاثة وأربعين بيتًا[2]، وقد وهم بروكلمان فظن أن ما نشره شيخو منظومة أخرى فى المقصور والممدود، تختلف عما نشر ذيلاً لشرح المقصورة الدريدية، ثم قامت مجلة المجمع العلمى العربى فى دمشق بعد ذلك بتحقيقها وشرحها على نحو أفضل، وجاءت أبياتها فى هذه المرة أكثر عددًا، فبلغت سبعة وخمسين بيتا[3].

هل هذه كل أبيات المنظومة أم ما وصلنا منها فحسب؟ أرجح الثانية، وأرى الجانب الأكبر منها ضائعًا، للأسباب التالية: فبروكلمان يسميها المقصورة الكبرى، ولو أنه لم يذكر لنا من أين اء بهذا الاسم[4]، ولعله قرأه فى مخطوطة لم تصل إلى علمنا، وهو يعنى أنها أكبر من المقصورة الأخرى التى يتجه إليها الفكر حين يجيء الاسم مرسلاً، وهى التى حازت شهرة أوسع، وعدة أبياتها أربعة وخمسون ومائتا بيت، فى أكمل رواياتها، فلزم أن تكون المقصورة الكبرى استجابة للوصف أكثر عددًا فى الأبيات، ليجيء الوصف صحيحًا ومطابقًا لمحتواها. ثم التفاوت فى عدد أبيات كل قسم، فبعضها جاء فى ثلاثة وثلاثين بيتا، لى حين أن بعضها الآخر لم يتضمن غير بيت

---

(١) تاريخ الأدب العربى ١٨٢/٢، والملحق الطبعة الألمانية ١٧٣/١.
(٢) مجلة المشرق، سنة ١٩٢١، المجلد ١٩، ص ٦٤ - ٦٦.
(٣) مجلة المجمع العربى، الجزء ٧، المجلد ٨، سنة ١٩٢٨، ص ٤٣٣ - ٤٣٧.
(٤) تاريخ الأدب العربى ١٩٨٢/٢.

واحد، وبداهة لم تستوعب كل جوانب المسألة اللغوية التى عرضت لها. وأخيرًا فإن ياقوت والسيوطى يعتبرانها كتابا بحاله[1].

جمع ابن دريد فى منظومته هذه الكثير من ألفاظ المقصور والممدود وأنواعها، وإن لم يأت عليها جميعها كما تعرض لها كتب النحو والصرف، كان التأليف فى هذا اللون من اللغة شائعًا على أيامه وقبلها وبعدها، فألف فيه يحيى بن المبارك اليزيدى، والفراء والأصمعى، وأبو عبيد بن سلام، والمبرد، وابن ولاد، وابن كيسان، وابن الأنبارى، وآخرون كثيرون غيرهم.

جاءت المنظومة ى خمسة وسبعين بيتًا، فى بحر الرجز، يضم كل بيت كلمتين متماثلتين، إحداهما مقصورة والأخرى ممدودة، مع اتفاق المعنى أحيانًا واختلافه أحيانًا أخرى، وهى تتضمن بعض الحكم والأمثال التى تخرج بها عن حد الشعر التعليمى.

وهى مقسمة على عدة أقسام، كل واحد منها مختص بنوع معين من الكلمات المقصورة والممدودة، وأول هذه الأقسام جاء فى ثلاثة وثلاثين بيتًا فيما يفتح أوله فيقصر ويمد والمعنى مختلف، ومطلعها:

لا تركنن إلى الهوى ... واحذر مفارقة الهواء

والثانى ما يكسر أوله فيقصر ويمد والمعنى مختلف، وهو فى ثمانية أبيات أولها:

كم من عظام باللوى ... قد فارقت خفق اللواء

والثالث ما يكسر أوله فيقصر، ويفتح فيمد، والمعنى واحد، وهو فى سبعة أبيات، أولها:

وأرى البلى يبلى الجد ... يد وكل شىء للبلاء

والرابع ما يضم أوله فيقصر، ويكسر فيمد، والمعنى واحد، وجاء منه بيت واحد:

تهوى لقا ما لا يحـ ... ـل وبعده يوم اللقاء

والخامس ما يفتح أوله فيقصر، ويكسر فيمد، والمعنى واحد وهو فى ستة أبيات أولها:

وسكنت بيتًا ذا غمى ... ولتخرجن من الغماء

والسادس ما يفتح أوله فيقصر ويكسر فيمد، والمعنى مختلف، وهو بيت واحد:

وأراك تنظر فى السحا ... لاضير فى نظر السحاء

والسابع ما يضم أوله فيقصر ويفتح فيمد والمعنى مختلف، وهو بيت واحد أيضًا:

شمس الضحى طلعت عليك ... ولاترى شمس الضحاء[2]

(١) يافوت، معجم الأدباء ١٨/١٣٦، وبغية الوعاة ص ٣١.

(٢) الديوان، ص ١٣٨ - ١٤٢، والعلوى ٢٩ - ٣٧.

وثمة ثلاث مقطوعات أخرى جاءت كل واحدة منها فى خمسة أبيات، أولاها من بحر الكامل، وهى فيها يذكر من الأعضاء ولا يؤنث وبدايتها:

يا سائلا عما يذكر فى الفتى   لا غيره عن صادق لك يخبر
رأس الفتى وجبينه ومقذه   والثغر منه وأنفه والمنخر

والثانية فى الصورة المقابلة لتلك وجاءت فى بحر البسيط، وهى فيها يؤنث من الأعضاء ولا يذكر، ومطلعها:

الساق والأذن والفخذان والكبد   والقتب والضلع العوجاء والعضد

والثالثة فيها يذكر من الأعضاء ويؤنث على السواء، وجاءت فى بحر الطويل، وأولها:

وهذى ثمانى جارحات عددتها   تؤنث أحيانا وحينا تذكر
لسان الفتى والعنق والإبط والقفا   وعاتقه والمتن والضرس يذكر[1]

ومع أن هذا الشعر يفتقد جوهر الشعر الغنائى، وهو «التعبير عن تجربة»، ويستهدف غايات تعليمية عملية، لكنه صيغ فى ألفاظ عذبة، وله موسيقا منسجمة، وخال من التكلف الذى نجده فى المنظومات التعليمية عند الآخرين، ومرد ذلك أن الشاعر فيما أرى، تخفف من هذه المعلومات، وجاءت مجرد رصد للظواهر اللغوية، دون أن يجنح إلى التعقيد، مما يجعل الأبيات خفيفة على السمع، وضمنها شيئًا من النصائح، وأمشاجًا من الحكمة، من مثل قوله:

مَن خاف من ألم الحفا   فليتجنب مشى الحفاء
وأرى الغنى يدعو الغنى(م)   إلى الملاهى والغناء

* * *

يغطى شعر ابن دريد الذاتى كل الموضوعات التى يعرفها الشعر العربى قديمًا، من غزل ومديح وهجاء وحماسة وعتاب ووصف وخمريات وحكمة، وتتفاوت قصائده فى هذا الباب طولاً وقصرًا تفاوتًا شديدًا فأطولها، وهى التى قالها فى الحارث العمانى تبلغ ستة وتسعين بيتا، وهناك أبيات مفردة، ومقطعات كثيرة من بيتين حتى سبعة أبيات، وباستثناء مقطوعات قليلة جدًّا، تشى مناسبتها بأنها قيلت فى هذا العدد من الأبيات فعلاً، كما فى هجاء نفطويه، فالبقية يغلب على ظنى أنها بقايا قصائد طوال، ضاعت لسبب أو لآخر.

وأغلب ما وصلنا من هذا الشعر هو فى الحماسة أو يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالفخر والمدح القبلى، ووصلتنا قصائده كاملة، ربما لأن هذا الشعر يهم قومه، كما يهم شخصه، كما يهم رواته،

---

(١) الديوان، ص ١٤٣ – ١٤٤ والعلوى ١٢٤ – ١٢٥، وقد ذكر بروكلمان واهمًا أنها فى ثلاثة عشر بيتًا، تاريخ الأدب العربى ١٨٣/٢.

فوصلنا كاملاً ونفهم منه أن ابن دريد كان معنيًا بأمور قومه وهو فى البصرة بعيدًا عنهم، شأنه وهو فى عمان مقيمًا بينهم.

وهذه القصائد تجمع بين ألوان شتى من الحماسة، فهو يمدح الأبطال والشجعان من قومه، وكيف كانوا، وأى مثل ضربوا وأنهم جديرون باتخاذهم قدوة، ويفخر بهم، وبنفسه، ويؤلب قومه على أعدائهم، ويحرضهم على الأخذ بثأرهم، ويرثى قتلاهم، ويدعوهم إلى نبذ الخلاف والتوحد تحت راية واحدة، وعند المطالبة بالثأر يدعوهم إلى ترك الدعة والترف والإعراض عن الشراب والغناء، وملذات الطعام، وإلى امتطاء الجياد وانتضاء السيوف:

ليس شأن الموترين مهاد	وغناء ومزهر وشمول
وصبوح مباكر وغبوق	وشواء ودرمك ونشيل
إنما ثوبه إذا اعتكر الاظـ	ـلام ثوب الدجنة المسدول
ومهاداه نمرق فوق كفل	عرشه غيهم البجاد مثول
ونديماه دائر الحد عضب	وأمين الفصوص نهد ذليل[1]

والمديح فيها هو ما يمدح به العربى عادة، وما يردده الشعراء إجمالاً فى المناسبات المختلفة فالحارثى – مثلاً – ماجد، رحب المباءة، عظيم المقارى، نشط وجيه، ويتجلى كرمه فى الإبل المعدة لدفع المجاعات، وإقراء الضيوف، يقلب فيها ليختار، ثم انتقى بكرة ذات سنام عظيم، يرشح سمنها من جلدها، فنحرها فخرت صريعة، ومال إلى أخرى فاتقته برضيعها فجندله، ومال لثالث فصنع به كذلك، وتركه طريحًا، وجاء العبيد فمن بين من يسلخ الجلد بحثًا عن الشحم، ومن يستخرج الفرث. وفارت القدور الكبيرة الواسعة وأرزمت، وكان صوت هديرها أشبه بأصوات النوق المتبوعة بأولادها، وعلى فرش وثيرة ولينة راحوا يتعاطون الراح:

فلما أنخنا لم يؤده مناخنا	ولم نتعلل عنده بالعلائث
ومال على البرك الهواجد مصلتًا	وهن معدات لدفع المغارث
فحكم سيفًا لا تزال ظباته	محكمة فى الناويات المثائث
فعيث ثم اعتام منهن بكرة	من الكوم لم يعلق بها حبل طامث
فتر وظيفيها فخرت كأنما	حوالب رفغيها متون الخفافث
ومال لأخرى فاتقته بسقيها	فجدله قصعًا ومال لثالث
فغادره يكبو وقام عبيده	فمن كاشط عن نيهن وفارث
وأرزمت الدهم الرغاب كأنها	تردد أرزام المثالى الرواغث[2]

---

(١) الديوان، ٩٥ – ٩٦، والعلوى ١٠٣ – ١٠٤.

(٢) الديوان، ١٠٣، والعلوى ٤٥ – ٤٦.

إنه مديح يغاير ما نعهده عند شعراء المديح الآخرين، فالمادح هنا لا يرى نفسه دون الممدوح وقال ما قال مسترفدًا، وإنما يمدح فكرة ورمزًا يرى فيه القبيلة كلها، وهو أحد أفرادها.

وبعيدًا عن المدح القبلى، لا نجد له غير قصيدة من أحد عشر بيتا يمدح فيها يحيى بن عبد الوهاب الملقب بالكاتب، وكان من أعيان البصرة، وتستغرق مقدمتها الغزلية وهى ذات طابع حديث ستة أبيات، ينتقل منها إلى مدحه بأبيات خمسة، لا جديد فى معانيها، فالرجل عالى الهمة، واسع الكرم، ثم مدح أبا أحمد حجر بن أحمد الجريمى، وكان فقيهًا ومحدثًا ومقرئًا، وعمدة جويم، بأربعة أبيات، تدور حول وصفه بالجود والمكانة، ومدح أحمد بن يحيى الواثقى، وكان المعتضد قد كلفه ما بين سنة ٢٧٩ هـ = ٨٩٢، ٢٨٩ هـ = ٩٠٢م بمهمة فى البصرة ببيتين أحدهما نلتقى به كاملاً فى أبيات الواثقى[١].

وإحساس ابن دريد بقبيلته، وأزديته، وقحطانيته واضح وقوى، وفخره مرتبط بفخره بقومه وزعامتهم وتاريخهم، وأنه من ذرى قطحان، وأنه رفيق النجوم تسأل عنه إذا غاب، وهو يفخر بنفسه شاعرًا، وصحيح أن الناس يعطون الشعراء ويصلونهم، ولكن ما يعطونه بالنظر إلى الشعر حقير تافه فالشعر بحر ولا يبالى بالزبد الذى يطفو فوقه حين تتلاطم أمواجه، وإنه لو حمل نفسه على قوله لأتى منه بكل عظيم، ولا ستخرج كل غامض، وانتزع من مكنونه غوامض سره، مما لا يقع على مدفونه باحث أو حافز أو حافص. وقد تشرب قوم أذلة الشعر فعزوا به، والشعر موفور لكل طالب وميسور لكل رائد. ولو استحلب الضروع الممتلئة، وما ترك لهم منه إلا ما فى الكرشة، وهو واثق من مضاء إدارته، وحزمه عقدة غير منحلة، فإذا عقد العزم فلن يقف فى طريقه شيء وإذا اعترضت الحادثات حزمه أقدم عليها فصدعها غير وان ولا متباطىء:

حبا الشعر تعظيمًا أناس وأنه	لأحقر عندى من نفاثة نافث
وهل يحفل البحر اللغام إذا عمى	فطاح على تياره المتلاطث
فلو أننى أجشمت نفسى انبعاثه	لأخرجت منه غامضات المباحث
وأبديت من مكنون غامض سره	مدافن لم يظفر بها أبث آبث
تفوق دار الشعر قوم أذلة	فعزوا به والشعر جم المرامث
ولو أننى أمرى حواشك دره	تركت لهم منه فظوظ المفارث
أرانى ولا كفران لله واثقًا	بتأريب حزم عقده غير والث[٢]

لا أعد بكاء ابن دريد للقتلى فى حماسياته رثاء، لأنه يجيء هناك وقودًا لإثارة الحمية وإلهاب المشاعر، ولا يقف ابن دريد عنده إلا بمقدار ما يخدم هذه الغاية، ومع ذلك فله قصائد أخرى

---

(١) الديوان، ٦٤، والعلوى ٨٧.

(٢) الديوان، ١٠٥، والعلوى ٤٨.

مطولة تدخل فى باب الرثاء، وصلنا بعضها كاملاً، وهو فى رثائه لا يبكى حكامًا ولا عمالاً ولا موسرين، وإنما وقفه على العلماء، الذين عاصرهم أو الذين بلغته مكانتهم وأول هؤلاء محمد بن جرير الطبرى، ٢٢٤ = ٨٣٩ - ٣١٠ = ٩٢٣، وهو أصلا فارسى رحل فى طلب العلم إلى العراق والشام ومصر، ثم نزل بغداد يعلم الحديث والفقه، وكان فى أول أمره شافعيًا.

لقد جاء الطبرى إلى الحياة بعد ابن دريد بعام واحد، وغادرها قبله بأحد عشر عامًا، وإذا عرفنا أن ابن دريد دخل بغداد عام ٣٠٨، تأكد لنا أنه لقى الرجل حيًّا، وأن كلاهما كان فى الأعوام الأخيرة من حياته، وإن لم يهدأ نشاطها العلمى، وأحسب أن ابن دريد كان يتابع نشاط الطبرى، وربما راسله، حتى قبل أن يلتقيا، وقد جاء رثاؤه له، فى خمسة وثلاثين بيتاً من الشعر، استهلها بأننا إزاء ما لا نملك له دفعًا ولا عليه تعقيبًا من أمور الله، وليس أمامنا إلا الصبر وخوف المولى، والتسليم بالقضاء والقدر، وقع منا موقع الكره أو الحب وفى العزاء ما يعزى، والأسى يطفىء جمر الأسى.

لن تستطيع لأمر الله تعقيبًا	فاستنجد الصبر أو فاستشعر الحوبا
وافزع إلى كنف التسليم وارض بما	قضى المهيمن مكروهًا ومحبوبًا
إن العزاء إذا عزته جائحة	ذلت عريكته فانقاد مجنوبًا

ثم يعرض فى حكم مكثفة لأحداث الدهر، ويتحدث عن موت أبى جعفر، وقد صحبه علمه، ولم تكن وفاته وفاة رجل، وإنما علم الدين، ثم يمضى يعدد مناقب ابن جرير، عالمًا وتقيًّا، يرغب ويرهب، وتجلو مواعظه رين القلوب، ظاهره كباطنه، ومن يمدحه لا يأمن العجز والتقصير:

أودى أبو جعفر والعلم فاصطحبا	أعظم بذا صاحبا إذ ذاك مصحوبا
إن المنية لم تتلفه رجلا	بل أتلفت علما للدين منصوبا
أهدى الردى للثرى إذ نال مهجته	نجما على من يعادى الحق مصبوبا
إن قال زمام الصدق منطقة	أو آثر الصمت أولى النفس تهذيبا
تجلو مواعظه رين القلوب كما	يجلو ضياء سنا الصبح الغياهيبا
سيان ظاهره البادى وباطنه	فلا تراه على العلات مجدوبا
لا يأمن العجز والتقصير مادحه	ولا يخاف على الإطناب تكذيبا[1]

وبعد أن عدد مناقبه، وجاءت فى ضمير الغائب، توجه إليه بالحديث المباشر مخاطبًا: لقد كنت مقوم الزيغ، والناصح المؤدى، جامع الأخلاق المطهرة، النائى عن الجهل، ولكن الموت سنة الحياة، يرده الناس جميعا على فظاعته وكراهته، وما موتك إلا موت العلم، ومن أعاجيب الزمان التى لا تنفد أن يطويك لحد وكنت تملأ «السهل واللوبا»:

(١) الديوان، ٦٧ – ٦٨، والعلوى ٣٨ – ٣٩.

كنت المقوم من زيغ ومن ظلع ... وفاك نصحًا وتسديدًا وتأديبا
وكنت جامع أخلاق مطهرة ... مهذبًا من قراف الجهل تهذيبًا
فإن تنلك من الأقدار طالبة ... لم يثنها العجز عما عز مطلوبا
فإن للموت وردًا ممقرا فظعا ... على كراهته لابد مشروبا
ومن أعاجيب ما جاء الزمان به ... وقد يبين لنا الدهر الأعاجيبا
أن قد طوتك غموض الأرض فى لحف ... وكنت تملأ منها السهل واللوبا[١]

ورثى ابن دريد الإمام الشافعى، المتوفى ٢٠٤هـ = ٨٢٠م، بمرثيتين، إحداهما جاءت فى سبعة وعشرين بيتا، ولم يصلنا من الثانية غير خمسة عشر، ويلفت النظر أن الشافعى توفى فى القاهرة قبل مولد ابن دريد بعشرين عامًا، فما وراء هذا الرثاء الذى جاء متأخرًا، وقاله الشاعر فى شبيبته، ولكنه أكيد بعد أن تجاوز العشرين عامًا، لأن أول شعر قاله، كما يشهد هو على نفسه:

ثوب الشباب على اليوم بهجته ... فسوف تنزعه عنى يد الكبر
أنا ابن عشرين ما زادت ولا نقصت ... إن ابن عشرين من شيب على خطر[٢]

ولم أتبين الدافع وراء رثاء الشافعى واضحًا إلا أن يكون قبليًا، فقد كانت أم الإمام الشافعى من الأزد فى أقوى الاحتمالات، وأقام هونفسه فى اليمن أعوامًا، حين ذهب إليها عمه أبو مصعب قاضيا[٣]، وعلى أية حال فإن المرثية نفسها عمل شاذ لا يزال يحبو فى عالم الشعر، وجاءت مقدمة الأولى، وهى التى وصلتنا كاملة، غزلية يتحدث فيها الشاعر عن إنسان لعب المشيب بفوديه فرده عن التصابى، وربما دعاه الصبا فأطاع، لأن الشيب لا يقرع من لا يردعه لبه وحياؤه:

بملتفتيه للمشيب طوالع ... ذوائد عن ورد التصابى روادع
تصرفنه طوع العنان وربما ... دعاه الصبا فاقتاده وهو طائع
ومن لم يزعه لبه وحياؤه ... فليس له من شيب فوديه وازع[٤]

ولكن ما الذى صده؟ أهو الحرص على جمع المال؟ إن الحريص عليه يعرف بأن ما يرعاه ضائع، وأنه مفارق ما جمع، وسوف يخمل مهما ملك منه، ولكن الذى يبقى هو العلم والمثل ابن ادريس الشافعى، فآثاره بعده خير دليل:

---

(١) الديوان، ٦٨ - ٦٩.
(٢) الديوان، ٨٤ والعلوى ٦٨ وانظر: والمحمدون من الشعراء ٢٠٣.
(٣) بروكلمان ٢٩٢/٣.
(٤) الديوان، ٧٠، والعلوى ٧٧ - ٧٨.

ويخمل ذكر المرء ذى المال بعده	ولكن جمع العلم للمرء دافع
ألم تر آثار ابن ادريس بعده	دلائلها فى المشكلات لوامع
معالم يفنى الدهر وهى خوالد	وتنخفض الأعلام وهى روافع[1]

ثم يلمح إلى مناهجه ومذهبه، يجمع رأى ابن ادريس ابن عم النبى، وهى الضياء إذا أظلم الخطب، وأعضلت المشكلات، ويعرض له متوفى فلا يجيء على ذكر الموت أو الردى أو البلى كعادته، وإنما يشبهه بالمسيح على استحياء لأن هذا قد رفعه الله.

ثم يصف منهج الإمام ويعدد صفاته، وعندما نوازن بين مرثية الإمام الشافعى هذه ومرثية ابن جرير، نجد خلافا فى المطلع والمقدمة، ففى الأولى تجيء شيئًا يشبه الغزل إن لم تكنه، وفى الثانية دعوة إلى التسليم بقضاء الله وقدره، ولا تعليل عندى لهذا الاختلاف غير أن مرثية الشافعى قالها ابن دريد شاديًا شابًّا مقلدًا، غير متمكن من تقاليد الشعر تمامًا، وغير قادر على الخروج عليها، على حين أن الثانية قالها وقد تجاوز التسعين، ماتت عنده دواعى الغزل، ومتمكن من تقاليد الشعر، وهى تستثنى الرثاء من المقدمات الغزلية أو الطللية.

وجاءت مرثية ابن دريد الثانية فى خمسة عشر بيتًا، وأراها بقايا قصيدة أطول، لأنها تخلو من أية مقدمة، ومن التصريع، ويجيء إجمالا فى البيت الأول ضرورة فى الشعر القديم ويبدؤها بواو العطف، وبحديث مباشر فيه إن الشافعى سحبان أو يوفى عليه، ولو شاهده معد يخطب، أو ذوو الفصاحة من بنى قحطان أقروا له أنه أولاهم بالفصاحة والبيان، ويعدد بقية صفات الإمام الشافعى، وأنه رب العلوم، وذو الفطنة، والإمام المجتهد، وكتبه توضح وجوه الحق، وتبرهن عليه بأجلى برهان، مستدلاً بالقرآن والسنة ويهدى الباحث فى دينه إلى اليقين، وقد وفقه الله إلى العمل بهذين الأصلين، وأمده بعونه، وأراه بطلان المذاهب التى كانت تعمل بالرأى قبله:

وإذا قرأت كلامه قدرته	سحبان أو يوفى على سحبان
لو كان شاهده معد خاطبًا	وذوو الفصاحة من بنى قحطان
لأقر كل طائعين بأنه	أولاهم بفصاحة وبيان
هادى الأنام من الضلالة والعمى	ومجيرها من جاحم النيران
الله وفقه اتباع رسوله	وكتابه، الأصلين فى التبيان
وأمده من عنده بمعونة	حتى أناف بها على الأعيان
وأراه بطلان المذاهب قبله	ممن قضى بالرأى والحسبان[2]

وهناك مقطوعتان جاءت كل واحدة منها فى أربعة أبيات، وأحسب أنها بقايا قصيدتين،

(١) الديوان، ٧٠، والعلوى٧٨.

(٢) الديوان، ٧١-٧٢، والعلوى ١٠٩.

فنحن نعرف أن ابن دريد مندفع القول، تستجيب له القوافى، أولاهما من بحر الطويل، رائية القافية، وقالها فيمن يدعوه عبد الله بن عمارة، ولا نعرف من هو، ويغبط ابن دريد الثرى الذى صار قبرًا له، واحتوى الجود والشجاعة والوجاهة، ويتمنى أن لو كان قبره بين أحشائه، وأن يقاسمه عمره لو كان بإمكانه، ويستكثر على حفرة من أربعة أذرع أن تضم «ثقال المزن الطود» وهى فكرة تتردد فى مرثيات ابن دريد وتعكس الأبيات صلة قوية، وودًا خالصًا لهذه الشخصية، ولم أعثر لها على خبر فيما درست من مراجع، ويظن المستشرق الإنجليزى مرجليوث أنه ابن عمارة المذكور فى تاريخ بغداد للخطيب البغدادى، ويحسب كرينكو أنه عمارة بن وثيمة بن موسى الفارسى، المذكور فى كتاب المنتظم لابن الجوزى[1]:

بنفسى ثرى ضاجعت فى بيته البلى	لقد ضم منك الغيث والليث والبدرا
فلو أن حيًّا كان قبرًا لميت	لصيرت أحشائى لأعظمه قبرا
ولو أن عمرى كان طوع إرادتى	وساعدنى المقدار قاسمتك العمرا
وما خلت قبرًا وهو أربع أذرع	يضم ثقال المزن والطود والبحرا[1]

وأما الأبيات الأربعة الأخرى وقالها فى عمه الحسين، فأشم فيها رائحة الواجب، وتأثره فيها دون تأثره فى الأولى، وهو يمدحه بأن العلا انهد بعده، ولم يبق وراءه من ينقض ويبرم، وانقلب عالى الأرض سافلها يوم احتوته، أزهر الوجه أبيضه:

نجم العلى بعدك منقض	وركنه الأوثق منهض
يا واحدًا لم تبق لى واحدًا	يرجى به الإبرام والنقض
أديل بطن الأرض من ظهرها	يوم حوت جثمانه الأرض
ولى الردى يوم تولى به	ووجهه أزهر مبيض[3]

والأبيات الأولى عذبة شفيفة، تؤذن بالشجن العميق، على حين بدا الشاعر فى الثانية محايدًا، يصف شيئًا من قبيل الواجب، وتساق فيها الكلمات سوقًا، كأنما يؤدى صاحبها واجبًا أمام الناس لابد أن يؤديه.

* * *

وابن دريد شاعر غزل، يهوى الجمال، ويطرب قلبه لمفاتن المرأة. وفى تعبيره عن لواعج هواه يجيء شعره عفًا لا إسفاف فيه، رقيقًا غير مفتعل ولا جاف، متوافقًا مع نبض القلب إيقاعًا، بهجة وسعادة وارتفاعا وانخفاضًا ووصلًا وهجرًا. ونلتقى به صبا فى ثلاثة مواضع من

---

(١) الديوان ٦٩ الهامس رقم ١، وطبعة السيد العلوى ص ٦٧، الهامش رقم ٢.

(٢) الديوان ٦٩، والعلوى ٦٧. (٣) الديوان ٦٩، والعلوى ٧١.

شعره: مقدمات القصائد ومقطوعات وصلت مستقلة، لا نعرف أكيدًا إن كانت خاطرة مرت بعقله أو قلبه، أو بقايا قصيدة طويلة أهملها الرواة وأبقوا على الغزل منها استحسانا أو لأسباب أخرى، ثم قصيدته المربعة، ومستوى غزله فى غير المربعة واحد، إذ أنه حتى فى مطالعه الغزلية لم يكن صانعًا ولا مقلدًا وإنما توارى بمشاعره وراء تقليد لا يعاب على مثله شاعرًا أن يبوح فيه بما يحس مهما كانت منزلته القبلية أو الاجتماعية، ولهذا جاءت رقيقة كغيرها من غزله المستقل.

تمثل العين ودورها فى الحياة العاطفية فكرة ملحة فى شعر ابن دريد الغزل، فهو يعرضها لنا نافذة تطل منها على ما يعتمل فى أعماق صاحبها، رضى أو سخطًا أو إثارة، وأداة نرى بها بديع صنع الله، وهى فى الرجل بعض وسامته، وفى المرأة قمة جمالها، ولا يكاد يخلو غزله، مقطوعة مستقلة أو مقدمة فى قصيدة، من صورة للعيون والدموع، على أن غزله فى مقدمات قصائده جاء فى ثلاث منها فحسب، فى القصيدتين اللتين مدح بإحداهما الحارث العمانى وبالثانية من يدعى يحيى بن عبد الوهاب، وأخيرة افتخر فيها بنفسه وقومه.

يصف ابن دريد عينين ساحرتين طرفهما فاتر، وفيهما انكسار ونعس دون أن يخالطهما وسن، والسليم من نجا من تأثيرهما:

ليس السليم سليم أفعى حرة	لكن سليم المقلة النجلاء
نظرت ولا وسن يخالط عينها	نظر المريض بسورة الإغفاء[1]

وهو لا يقف عند عيون الحبيب، فى فتنتها، وإنما يصف عينى المحب نفسه، أو عينه إذا شئت وقد أدمنت النظر إلى خد الحبيب فتكاد تذيبه:

صدغ كقادمة الخطاف منعطف	فى وجنة يجتنى من صحتها الورد
لو ذاب من نظر خد لرقته	لذاب من لحظ عينى ذلك الخد[2]

ولدينا مقطوعة فى ستة أبيات، هى مطلع قصيدة، لأن تلميذه القالى راويها يقدم لها بقوله: «وقال من قصيدة أولها» ثم يكتفى منها بهذه الأبيات، وفيها رقة غير عادية، ومعان مبتكرة بالنسبة لتلك الأيام، ويفرق فيها بين من يقصر عن عذر حقيقى، ومن يتكلفه وليس له، ولو كان يعرف أن ألحاظ حبيبته مهلكة لا تخذ الحيطة لنفسه، وما يجرى فى مآقيه ليس دمعًا خالصًا، وإنما روحه أيضًا تحدرت مع دمعه:

ليس المقصر وانيًا كالمقصر	حكم المعذر غير حكم المعذر
لو كنت أعلم أن لحظك موبقى	لحذرت من عينيك ما لم أحذر
لا تحسبى دمعى تحدر إنما	نفسى جرت فى دمعى المتحدر

(١) الديوان ٣٧، طبعة العلوى ٢٨.

(٢) الديوان ٣٧، العلوى ٦٥.

خبرى خذيه عن الضنا وعن البكا ... ليس اللسان - وإن تلفت - بمخبر
ولقد نظرت فرد طرفى خاسئًا ... حذر العدا وبهاء ذاك المنظر
يأسى يحسن لى التستر فاعلمى ... لو كنت أطمع فيك لم أتستر[1]

ويجىء تصويره لليل العاشقين جديدًا، وصورة مركبة، فعينه تسامر النجوم، فى الوقت الذى ينادم فيه الصبا، وقد جعلته الراح يبوح بما أخفى، وتجود عليه خيالاً بما منعته الكاعب واقعًا، وبدت الراح كاللجين المذاب، ويعلوها حبب هو الدر معقودًا، ثم ينادى الليل أن يبقى، وأن يدفع عنه الإصباح، فهو لا يريد لليله أن ينقضى:

وليلة سامرت عينى كواكبها ... نادمت فيها الصبا والنوم مطرود
يستنبط الراح ما تخفى النفوس وقد ... جادت بما منعته الكاعب الرود
والراح يفتر عن در وعن ذهب ... فالتبر منسبك والدر معقود
يا ليل لاتبح الإصباح حوزتنا ... وليحم جانبه أعطافك السود[2]

وفى إحدى سفراته إلى عمان نزل فى قرية تحت نخل، فإذا بفاختتين تتزاقان، فتثيران مشاعره ويغبطهما على أنهما لم يراعا بفرقة، ولن يشتت الدهر شملهما، ويوازن بينهما وبين حاله، قطع الشوق قلبه، ورغم ذلك صابر فى قساوة الصخر.

أقول لورْقَاوَين فى فرع نخلة ... وقد طفل الإمساء أو جنح العصر
وقد بسطت هاته لتلك جناحها ... ومال على هاتيك من هذه النحر
ليهنكما أن لم تراعا بفرقة ... ومادب فى تشتيت شملكما الدهر
فلم أر مثلى قطع الشوق قلبه ... على أنه يحكى قساوته صخر[3]

ويصف لنا قلبه نشوان وتوديع محبوب، وبكاء المحب شوقًا إن نأى، وخوف الفراق إن دنا، وحنينه الدائم، ونلتقى عنده بمقطوعة، أحسبها بقايا قصيدة، يصف فيها المرأة الجميلة كما يتصورها.

بيضاء البشرة، شعاع خدها يكسف الشمس، هيفاء القامة، ضامرة الخصر، ريانة الأرداف، مشرقة الوجه فكأننا منه فى مشرق، فاحمة الشعر فكأنما منه فى مغرب، إذا أشرقت أعشت العيون:

غراء لو جلت الخدود شعاعها ... للشمس عند طلوعها لم تشرق
غصن على دعص تأود فوقه ... قمر تألق تحت ليل مطبق

---

(١) الديوان ٣٨، والعلوى ٦٨ - ٦٩.
(٢) الديوان ٣٧ - ٣٨، العلوى ٦٥.
(٣) الديوان ٣٨، العلوى ٦٦.

وكـأننـا مـن فـرعـهـا فى مغـرب　　وكـأننـا مـن وجـهـهـا فى مـشـرق
تـبـدو فيـهـتـف لـلعيـون ضيـاؤهـا　　الـويـل حـل بمـقـلة لم تـطبـق[1]

ثم نأتى إلى المربعة، وهى مجموعة من المقطوعات تبلغ تسعا وعشرين، فهى بعدد حروف المعجم العربى، رباعية الأبيات، وجاءت فى أبحر مختلفة: ثمان منها فى الطويل، ومثلها فى الخفيف، وست فى الكامل، وثلاث فى المتقارب، واثنتان فى الوافر، وواحدة فى المنسرح، وأخرى فى الرجز، وكل مربعة لها قافيتها المستقلة، وبحرها المستقل، واستخدم فى قوافيها كل حروف العربية مرتبة هجائيا، مبتدئًا بالهمزة ومنتهيًا بالياء ومن هنا كانت أبياتها كلها ستة عشر ومائة بيت، وألزم نفسه بأن تكون المربعة، وكل بيت فيها، دائرية إن صح التعبير، فهى تبدأ، وكذلك كل بيت، وتنتهى بحرف القافية نفسه، ولنأخذ مثلاً المربعة الأولى:

أبـقـيـت لى سـقـمـا يمـازج عـبـرتى　　من ذا يـلذ مـع الـسـقـام لـقـاء
أشمت بى الأعـداء حـين هـجـرتنى　　حـاشـاك ممـا يـشـمـت الأعـداء
أبـكـيـتـنى حـتى ظـنـنـت بـأنـنى　　سيصـير عمـرى مـا حييت بـكـاء
أخـفـى وأعـلـن بـاضـطرار أنـنى　　لا أسـتـطـيـع لمـا أجـن خـفـاء[2]

وموضوعات المربعة ذاتية، أقرب إلى أن تكون غزلاً خالصًا، يشكو فيها المحب ألم الهجران، وشوق المحبين، مؤكدًا على البكاء، والسقام وعدم النوم، وطول الليل من الحزن والهجر والبعاد وقد أدى التزام الموضوع نفسه فى كل مربعة إلى تكرار المعانى، وجاءت فى صور جديدة، وفيها ألزم ابن دريد نفسه بما لا تستطيعه إلا قلة فى عصره وبعد عصره أيضًا، وهى بادرة سار عليها أبو العلاء المعرى، وبلغ بها الغاية تجويدًا وقيودًا وصنع معها شعرًا جميلاً، وأصبحت نمطًا راسخًا ومرتادًا فى الأدب العربى.

استهدف ابن دريد بالمربعة إبراز مقدرته شاعرًا ومتمكنًا من اللغة، ولم يستهدف بها غاية تعليمية، إذ ليس فيها ما يعلم، واختار لغزله أرق الكلمات وأعذبها وأكثرها شاعرية، فلا تقع فيها على لفظ غريب أو غامض أو حوشى.

وتتردد فكرة الشيب فى شعر ابن دريد واضحة، يرد الحديث عنه مستقلاً فى مقطوعتين كل واحدة منها فى بيتين، يرى فى أولاهما أن الشيب صاحب كريم، لم يكن يوده، فلما التقى معه كان أكرم صاحب، ويعز عليه أن يفارقه بعد أن تمنى دهرًا ألا يقترب منه، وفى الثانية يحدد لنا السن التى بدأ فيها الشيب يدبُّ فى شعره، وكان فى الخمسين من عمره، ورآه سقمًا غير مؤلم:

أرى الشيب مـذ جـاوزت خمسـين دائبًـا　　يـدب دبيب الصبـح فى غـسق الـظلم

(1) الديوان ٤٠، العلوى ٨٦.

(2) الديوان ٤١ – ٤٣، العلوى ١١٥ – ١٢٣.

هـو الـسـقـم إلا أنـه غـير مـؤلم ولم أر مثـل الشيب سقـمًا بـلا ألم[1] -

ويعرض له فى ثنايا قصائده الطوال، وبخاصة فى المقدمة الغزلية حين تكون، ففى قصيدته التى يمدح بها يحيى بن عبد الوهاب يختم المقدمة بالحديث عنه، فالشيب وليس وعظ النصيح هو الذى صده عن الصبا، ثم يبدأ الحديث عن ممدوحه:

النبـل يـشوى وقـعـهن وإنما يصمى فيقصد وقعها الألحاظ
ما صده وعظ النصيح عن الصبا لـكن نهاه مشيبه الوعاظ
لأبى عـلّى فى المعالى همة تسمو به وخواطر أيقاظ

والجانب الآخر من الصورة أن يتحدث عن نفسه شابًّا، ولكنه يخشى على شبابه أن تنتزعه يد الكبر، ورغم أنه ابن عشرين لا زادت ولا نقصت هو من الشيب فى خطر:

ثـوب الشباب عـلى اليوم بهجته فسوف تنزعه عنى يد الكبر
أنا ابن عشرينَ لا زادت ولا نقصت إنّ ابن عشرين من شيب على خطر[2]

* * *

وابن دريد عالم مثل ما هو شاعر، ولذلك نجد له عدة مقطعات يحتفى فيها بالعلم والعلماء وعلماء الحديث من بينهم بخاصة، لتمييزهم بالصلاح والوقار والسكينة والحياء، وتمتعهم بين الناس بالمهابة والجلال، ويجل من قدر المؤدبين لأن العالم ابن نفسه، أغناه علمه عن حسبه، وإجلال العلماء يكون لمخبرهم وليس لمظهرهم:

لاتحقرن عالما وإن خلقت أثوابه فى عيون رامقه
وانظر إليه بعين ذى خطر مهذب الرأى فى طرائقه
فالمسك إذ ما تراه ممتهنا بقهر عطاره وساحقه
سوف تراه بعارضى ملك وموضع التاج من مفارقه[3]

تضمن شعر ابن دريد خمس مقطوعات وقصيدة تدور حول رأيه فى الناس، وبعض أفكاره عنهم تتناثر فى معظم شعره تقريبًا، وتعكس فيها أرى ضيقًا بمجتمعه فى البصرة، فأقاويلهم كثيرة ولا أحد يسلم من لسانهم، وهم أشبه بزمانهم، لا يثبتون على وفاء ولا رأى:

الناس مثل زمانهم قد الحذاء على مثاله
ورِجال دهرك مثل دهـ ـرك فى تقلبه وحاله
وكذا إذا فسد الزمـ ـان جرى الفساد على رجاله[4]

---

(1) الديوان ٨٣، العلوى ١٠٨.
(2) الديوان ٨٤، العلوى ٦٨.
(3) الديوان ٣٤، العلوى ٩٨.
(4) الديوان ٢٢، العلوى ١٠٥.

وغايتهم لا تدرك:

فإن كان مقداما يقولون أهوج وإن كان مفضالاً يقولون مبذر
وإن كان سكيتًا يقولون أبكم وإن كان منطيقًا يقولون مهذر[1]

ثم أجمل آراءه فى قصيدة من ثمانية عشر بيتًا. أجمل ما قاله فى المقطوعات وأكده:

وإن كان ذا دين يسموه نعجة وليس له عقل ولا فيه طائل
وإن كان ذا صمت يقولون صورة ممثلة بالعى بل هو جاهل[2]

ولا نجد لابن دريد هجاء بالمعنى الدقيق للكلمة، لا فرديًا ولا جمعيًا، وإنما هناك ثلاثة مقطوعات فحسب تتصل بهذا اللون من القول، أولاها بيتان هجا فيهما، بألفاظ مهذبة أبا القاسم سليمان بن الحسن بن مخلد، وزير المقتدر من ٣١٨هـ = ٩٣٠م إلى ٣١٩هـ = ٩٣١م، لأنه أنقص رواتب العلماء والمنح التى كانت تصرف لهم من بيت المال، لمواجهة العجز فى الميزانية، بسبب سيطرة أم المقتدر على جباة الأموال والملتزمين بجمعها، وأن ضرره أعم من أبى خلاط وأبى الفرج بن حصن، وهما شخصيتان لم أقف لهما على خبر:

سليمان الوزير يزيد نقصًا فأحر بأن يعود بغير شخص
أعم مضرة من أبى خلاط وأعيا من أبى الفرج بن حصن[3]

وخمسة أبيات أخرى تناول فيها اختلافه مع نحوى لم يذكر اسمه، وكان الهجاء الثالث لنفطويه، لأن هذا نظم أبياتًا حط فيها من قيمة كتاب «الجمهرة» واتهم مؤلفه بأنه نقله عن كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدى، وعرضنا للقصة كاملة فيما سبق من صفحات.

لا نجد لابن دريد شعرًا فى الوصف، أو الطبيعة كما أفضل، غير أبيات قليلة جدًا لا تتجاوز وصف أترجة فى بيتين، وباقة نرجس فى خمسة، وشقائق النعمان فى أربعة وتفاحة فى بيتين، والغمام فى بيتين، وأوصافه دقيقة، وصوره محكمة، ولا يمكن القطع بما إذا كانت هذه الأبيات مستقلة إنشادًا أو أنها انتزعت لجمالها من قصائد أخرى ضاعت وسوف نكتفى منها بوصفه التفاحة:

وتفاحة من سوسن صيغ نصفها ومن جلنار نصفها وشقائق
كأن النوى قد ضم من بعد فرقة بها خد معشوق إلى خد عاشق[4]

وفى قصيدته الطائية التى يحث فيها قومه على الصمود والثأر، وقد أصابت عمان الدواهى بعد أن كانت آمنة مطمئنة، نجد وصفًا جيدًا ومتميزًا للحصان، لا يسير فيه على خطى سابقيه

---

(١) الديوان ٢١، العلوى ٦٨.
(٢) الديوان ٢٣، العلوى ٩٩.
(٣) الديوان ٧٥، العلوى ٧١.
(٤) الديوان ٥٢، العلوى ٨٧.

وجاء فى ثمانية أبيات تبدأ جميعها بفعل الأمر الموجه لاثنين على طريقة شعراء الجاهلية «قرطا» وقرط المهر وضع العنان عند أذنه خلف اللجام، والتقريط فى وضع اليد مع العنان عند موضع القرط منه تدليلًا له، وهو لا يستخدم لفظ فرس أو جواد أو حصان، وإنما يؤثر دائمًا «مهر» ويراه صديقًا مؤازرا يوم الروع، أحوى أحم، نضج وصلب، فى عينيه بريق، يعلك لجامه، ويحرك كاهليه، أغر، لا بد أن يدرك ثأره أو يلاقى حتفه:

قرطا مهرى العنان وشيكا | فحرى لمهرى التقريط
قرطاه نعم المؤازر فى الر | وع لاخلا منه ونعم الربيط[1]

ورغم ان ابن دريد كان متهمًا بالشراب، جاء حديثه عن الخمر فيما وصلنا من شعره قليلًا، فلم يعرض لها إلا فى ثلاثة مواضيع: مقطوعة من بيتين وصف فيهما لونها:

حمراء قبل المزج صفراء بعده | أتت بين ثوبى نرجس وشقائق
حكت وجنة المعشوق قبل مزاجها | فلما مزجناها حكت خد عاشق[2]

ثم يعرض لها فى تفصيل أكثر فى قصيدته الفائية التى يفخر فيها بنفسه: هى معتقة، اصطفتها الجن قبل أن يسكن الكون، ومهما بلغ الخيال لا يدرك كنهها، فى الجسم تسرع، وفى الكأس بطيئة، مشرقة والليل داكن، يصرف الشارب نظره عنها وهو ثمل، وقد تجاوز تحريمها، والله غفور رحيم:

وعقار عتقتها | بعد أسلاف خلوف
كانت الجن اصطفتها | قبل والأرض رجوف
فهى معنى ليس يحتا | ط به الوهم اللطيف
وهى فى الجسم وساع | وهى فى الكأس قطوف
وهى ضد لظلام الليـ | ـل والليل عكوف
يصرف الرامق عنها | طرفه وهو نزيف
قد تعدينا إليها النهـ | ـى والله رؤوف[3]

وأخيرًا يعرض لها فى مقصورته، وخصها بسبعة أبيات، سوف نعرض لها عند حديثنا عن المقصورة[4].

ويبقى معنا ما يمكن أن نسميه بالشعر الاجتماعى، ويتضمن الإخوانيات والعتاب والاعتذار وعيادة مريض، وما ورد منه قليل جدًا، فهناك بيتان توجه بهما إلى ابن أبى على حين رده الحجاب، كما ألمحنا إلى ذلك قبلًا، والثانية اعتذار إلى أبى الحسن القاضى، عمر بن محمد بن

---

(١) الديوان ٩٨، العلوى ٧٣.
(٢) الديوان ٥٢، العلوى ٨٦.
(٣) الديوان ٥٦، العلوى ٨١.
(٤) الديوان ١٣٦ - ١٣٧.

يوسف، ومنعه المطر من أن يسير إليه فى موعده، وجاءت فى ثلاثة أبيات، ومثلها فى عتاب أبى الحسن الوزير، على بن عيسى، وتولى الوزارة للمقتدر ثلاث مرات، ويبدو إنه تشفع عنده فى أمر، ويذكره بأن أفضل أيامه تلك التى يعلق الناس فيها خيرًا عليه، فإذا «عجزت فلن ترى من تهوى».

لقد عمر ابن دريد طويلًا، وسافر كثيرًا ولقى أشخاصًا عديدين، وعاش فى بيئات مختلفة، فأكسبه ذلك حنكة وقدرة على تكثيف تجربته فى أبيات صارت مثلًا، وهذه الحكم لا يختص بها لون معين من شعره، وإنما تلقاها متناثرة عبر كل أبياته، غنائية أو تعليمية أو تجىء بينهما.

وأخيرًا نأتى إلى الشعر الذى يجىء فى طبقة بين بين، فلا هو غنائى خالص، ولا هو تعليمى بحت، وإنما يتلاقى فيه الأمران فى انسجام يخرج به عن حد أى منهما ليجعل منه شيئًا متميزًا.

وأول شىء نلتقى به فى هذا المجال المقصورة، وحين يجىء اسمها مرسلًا دون أية إضافة أخرى لا ينسحب إلى غيرها، وهى قصيدة مقفاة بألفاظ تنتهى بألف غير ممدودة وتبلغ عدة أبياتها أربعة وخمسين ومائتين، وجاءت فى بحر الرجز، وبقدر ما أهمل الأدباء القدامى والمحدثون شعر ابن دريد بقدر ما اهتموا بها، يقول ابن خلكان: «وقد أعتنى بهذه المقصورة خلق من المتقدمين والمتأخرين، وشرحوها، وتكلموا على ألفاظها»[1].

ولن أقف عند فن المقصورة ونشأته وتطوره فى الأدب العربى طويلًا، فقد تناوله أستاذنا الدكتور محمد مهدى علام فى إحاطة ودقة عندما درس مقصورة حازم القرطاجنى[2]، وتناوله بإفاضة أحمد عبد الغفور العطار عندما حقق شرح ابن هشام اللخمى الأندلسى لها، والذى أخذ عنوان: «الفوائد المحصورة فى شرح المقصورة» فقد مهد للنص بمقدمة وافية فى مائة صفحة كاملة، عرض فيها للمقصور والممدود نحوًا وصرفًا، وللقافية المقصورة فى الشعر الجاهلى، وأثر القرآن فى الشعر المقصور، والحفاوة بمقصورة ابن دريد، وشروحها، والذين عارضوها أو خمسوها أو سمطوها[3] وفيما قاله هذان العالمان الجليلان كفاء.

غير أن المقاصير التى سبقت ابن دريد اندثرت كلية أو فى جانب كبير منها، وكان هو الذى أحيا هذا الفن، ونالت مقصورته من الشهرة والانتشار ما لم تحظ به مقصورة أخرى،

---

(١) الوفيات ٣/٤٤٩.

(٢) محمد مهدى علام، أبو الحسن حازم القرطاجنى وفن المقصورة فى الأدب العربى. حوليات كلية الآداب، جامعة إبراهيم باشا الكبير (عين شمس الآن) المجلد الأول، سنة ١٩٥١، ثم أعاد نشرها فى كتابه دراسات أدبية، ص ٦٧ - ٩٧، القاهرة ١٩٨٤.

(٣) محمد بن أحمد بن هشام اللخمى، الفوائد المحصورة فى شرح المقصورة، تحقيق أحمد عبد الغفار عطار، المقدمة ص ٧ - ١٠١، ١٣٩٩ هـ = ١٩٧٩ م.

ومخطوطاتها توجد فى معظم مكتبات العالم العامة، شرقًا وغربًا، وأحيانا تضم لها المكتبة الواحدة أكثر من مخطوطة، وحظيت بالعديد من الشروح، ولو أن كثرتها لا تعنى فى غالب الأحيان شيئًا كثيرًا، لأن الشراح ينقلون عن بعضهم البعض مع إضافات قليلة، وأحسب أنها كانت محاضرات للأساتذة، دونها طلابهم، ونسبوها إلى شيوخهم ولم يكن يعنى بها الشراح بدءًا أن تكون كتبًا تنسب إليهم.

تبدأ المقصورة ببيت يتحدث فيه ابن دريد عن ظبية تشبه المها، وترعى الخزامى بين أشجار النقا، ويجيء هذا البيت منبت الصلة بما بعده، والكثير من مخطوطات المقصورة لا يتضمنه، وساقط فى معظم الروايات، ولا يرد إلا فى رواية ابن راهويه المتوفى ٢٣٧، أو٢٣٨هـ = ٨٧٢م، فبعده مباشرة سوف يبكى شبابه الذاهب، ويصور مشيبه الزاحف، وقد اشتعل فى رأسه اشتعال النسيم فى جزل الغضا:

يا ظبية أشبه شيء بالمها	ترعى الخزامى بين أشجار النقا
أما ترى رأسى حاكى لونه	طرة صبح تحت أذيال الدجى
واشتعل المبيض فى مسوده	مثل اشتعال النار فى جزل الغضا

ثم يشكو ما فعل الدهر به، وشدة ما يلقى فى غربته من قسوة مبكية، وهو الجلد الصبور، ويعلن عجزه عن تغيير صروف الزمان الشغوف بتفريق الجموع، وتحطيم القوى، ولكنه ليس وحده فى مواجهة صعاب الدهر، فقد فعل الزمن بأشراف قومه ما يفعل به الآن، وماتوا دون أن يحققوا آمالهم ويضرب المثل بامرئ القيس، وابن الأشج (عبد الرحمن بن محمد ابن الاشعث بن قيس الكندى) والوضاح (جذيمة الأبرص) ويزيد بن الملهب بن أبى صفرة وبآخرين حققوا غاياتهم بعزيمتهم وشجاعتهم مثل: عمرو بن عدى، وسيف بن ذى يزن وعمرو بن هند:

إن امرأ القيس جرى إلى مدى	فاعتاقه حمامه دون المدى
وخامرت نفس أبى الجبر الجوى	حتى حواه الحتف فيمن قد حوى
وابن الأشج القيل ساق نفسه	إلى الردى حذار إشمات العدى
واخترم الوضاح من دون التى	أملها سيف الحمام المنتضى
فقد سما قبلى يزيد طالبًا	شأو العلا فما وهى ولا ونى
فاعترضت دون الذى رام وقد	جد به الجد اللهيم الاربى
هل أنا بدع من عرانين علا	جار عليهم صرف دهر واعتدى

ويتساءل: أيقسم بالنوق التى تحمل الحجيج، أم بالخيل الدريرة عليها بواسل الفرسان يخوضون الحرب غير وجلين ولا خائفين؟ إنه يؤثر أن يحلف بالاشراف من سلالة يعرب ابن يشجب بن قحطان أصل العرب، وخلال ذلك يصف السيف والفرس وصفًا دقيقًا مفصلًا، دافعًا

عنها كل عيب يتصور، ويصف مسيره إلى فارس، ومفارقته العراق وأهله، لا عن قلى فهم القمة والناس دونهم.

ويخلص من حديثه عن الوفاء للعراق وأهله إلى الغرض الأصلى من القصيدة، وهو آل ميكال، فيوفيها حقها من المديح والثناء، ويخص تلميذه إسماعيل بشىء من الثناء قبل أن يعود إلى شكرهما معًا.

ثم يتحدث عن ذكرياته شابًّا، ويخص بالذكر غادة هيفاء لاعبته يومًا، تضنى وتقسم، وتدل وتنأى، لو ناجت الظبى لأطاع أمرها، أو أصابت القانت لنسى نسكه، ومن جديد ينوه بقدرته على اقتحام الصعاب، ولا يصيبه يأس أو قنوط، يقابل خصمه بالأشد، ويعتصم بالحلم، وينأى عن الطيش والجهالة فى غير ضعف ولا وهن، صيانة للعرض، وحفاظًا على الشرف والكرامة:

ولا عبتنى غادة وهنانة	تضنى وفى ترشافها برء الضنى
تفرى بسيف لحظها إن نظرت	نظرة غضبى منك أثناء الحشا
على خدها روض من الورد على الـ	ـنسرين بالألحاظ منها يجتنى
لو ناجت الأعصم لانحط لها	طوع القياد فى شماريخ الذرى
أو أصابت القانت فى مخلولق	مستصعب المسلك وعر المرتقى
ألهاه عن تسبيحه ودينه	تأنيسها حتى تراه قد صبا

ومع اقتراب الشاعر من نهاية القصيدة تشغله فكرة الموت أكثر، وأى امرئ يأمل فى امتداد العمر وديمومة الشباب، ولكن الحقيقة وهى غير ما نؤمل تفرض نفسها عليه، فليتقبلها راضيًا، ثم يتحدث عن رحلة فى الصحراء شاركه فيها بعض الفتيان، فكان يحثهم على السير فى الليل والجد فيه رغم الظلام، ثم يرد بئرًا بعيد العهد بالأنس، حوله الذئب يعوى، وما خافه ولا تردد ويصوره لغزا، النار تصدر عن حك الأغصان بعضها ببعض:

ومنتج أم أبيه أمه	لم يتخون جسمه مس الضوى
افرشته بنت أخيه فانثنت	عن ولد يورى به ويشتوى[1]

---

(١) كانت العرب إذا أرادت استخراج النار أخذت عودين من المرخ (ويقال له الكلح والعفار والدفلى)، فتقرض فى أحدهما قرضًا، ثم يدخل العود الآخر فى ذلك القرض وتحكه حتى تخرج النار، والغصن الأعلى يقال له الزند، والأسفل الزندة.

وهو يريد أن يقول: رب غصن مولود، أم مختار أم أبيه، يعنى الأرض، لأن الأرض أم الغصن، وأم الأصل الذى نبت فيه، فصارت أم أبيه، ويحتمل أنه يريد غصنا قطع من شجرة، فالفرع أبو الغصن، وتلك الشجرة أم الفرع وأم الغصن لأنها منها فصارت أم أبيه. والزندة من غصن أخو ذلك الغصن الذى أخذ منه الزند، لأن الأرض أمها، فهذه الزندة بنت أخى هذا الزند.

ثم صعدت جبلاً صعب المرتقى، أملس الجوانب، يرقب الطريق، والشمس تشوى الوجوه، وأضاء النيران كى يهتدى بها السائرون، ويأوون إليه فيقدم لهم القرى. ومن الصحراء إلى مناجاة طيف الحبيب جاء من بعيد، رغم الأهوال، واهتدى إليه وهو لا يعرف شيئًا عن موضعه فى فارس، ويتخذها مندوحة ليرد على سؤال طالما ألح عليه: ما الذى أزعجه عن وطنه؟ ولا يجد له جوابًا غير أنها إرادة الله ويذكره طيف الحبيب، والحديث عن الوطن، بألوان من العبث والمجون أصابها شابًا، ويلوم نفسه عليها، ويخلص من ذلك إلى أبيات يعرض فيها للخمر، معتقة بنت ثمانين حولاً، صرفا غير ممزوجة بالماء، وهى الداء والدواء، وأراه أخذ هذه الفكرة من بيت أبى نواس الشهيرة: «وداونى بالتى كانت هى الداء»:

يا رب ليل جمعت قطريه لى	بنت ثمانين عروسًا تجتلى
لم يملك الماء عليها أمرها	ولم يدنسها الضرام المحتضى
حينًا هى الداء وأحيانًا بها	من دائها إذا يهيج يشتفى
قد صانها الخمار لما اختارها	ضنًا بها على سواها واختبى
فهى ترى، من طول عهد إن بدت	فى كأسها، فى أعين الناس كلا
كأن قرن الشمس فى ذرورها	بفعلها فى الصحن والكأس اقتدى
نازعتها أروع لا تسطو على	نديه شرته إذا انتشى

وتأتى النهاية ليعترف فيها ابن دريد بأن شيئًا من لذائذ الدنيا لم يفته، فإن فجأه الموت فقد تناهت لذته، وبلوغه القمة يؤذن بالنهاية، وإن عاش صحب دهره عالمًا بما ينطوى عليه من أحداث، فلن تهزه النكبات، ولن تبطره البهجة.

زوتدخل معنا المثلثة[118]، وندين بفضل معرفتها للباحث التونسى، عمر بن سالم، فى هذا الباب أيضًا، فهى ليست من الشعر الغنائى الخالص، ولا من النظم التعليمى، وإنما مجموعة من الحكم والأمثال سجل فيها ابن دريد تجاربه مع الحياة والناس بطريقة محايدة، خرجت من حيز التعبير عن الذات إلى دائرة التجريد، وجاءت فى بحر الرجز المنهوك فى ثلاثة وتسعين بيتًا، وللأبيات الثلاثة قافيتها المستقلة، وصاغها فى لغة سهلة للغاية على غير عادته، وقد يشمل كل بيت حكمة مثل:

ما طاب فرع لا يطيب أصلُهُ
حمى مؤاخاة اللئيم فعلتُهُ
وكل من واخى لئيمًا مثله

(١) الديوان ٢٥ - ٢٦.

وقد تتوزع الحكمة على بيتين ويختص الثالث منها بأخرى، مثل:

يــا ربمــا أورثـت الـلجـاجــة
مــا ليس للمـرء إليــه حـاجــة
وضيق أمــر يتبــع انـفــراجــة

ومن هذا الباب أيضا قصيدة ابن دريد التى قالها يعرض فيها بالباهلى، أبى العلاء محمد ابن أبى زرعة[1] وقتل يوم دخول الداعى صاحب الزنج البصرة سنة سبع وخمسين ومائتين وذلك يعنى أن ابن دريد قالها قبل ذلك التاريخ، أى قبل أن يرحل إلى عمان، ونحن نعرف أنه هاجر من المدينة قبل هجوم الزنج عليها بعام[2].

وقد تهاجى الاثنان: ابن دريد والباهلى، وتفاقم الأمر بينهما فتنافرا إلى أبى خليفة الفضل بن الحبا، وكان من علم اللغة والشعر بمكان عال، يأتيه أهل الحديث فيقرءون عليه، فإذا أتاه أهل اللغة تحول إليهم وترك أهل الحديث، وقال: هؤلاء غثاء. فلما تنافرا إليه اجتمع وجوه أهل البصرة، ثم تناشدا، فقال ابن دريد قصيدته التى بين أيدينا، وأنشد الباهلى قصيدة جاء فيها:

أبــا بــن دريــد يـقـيـســونـنى   لقــد ضــربــونى بسيف كهــام

فقال أبو خليفة، أراك جعلت نفسك ضريبة، وجعلته سيفا، ثم غلب ابن دريد عليه، وانصرف أهل البصرة عن مجلسه، وهم يرون أنه قد أصاب الحكم.

لم أقع على قصيدة الباهلى فى أى مصدر آخر مما وصل إلىّ غير هذا البيت الذى بين أيدينا، وأورده الزبيدى[3]، وجاءتنا قصيدة ابن دريد كاملة فى ديوانه، فى ستة وخمسين بيتاً، فى بحر الهزج، ومطلعها:

ديــار الحــى بــالــرس   إلى العمــرين فــالأبــرق
كرجع النقش فى الـطرس   إذا غـــق لم يــنـــمــق

وبعد أبيات يتحدث فيها عن المشيب والابتعاد عن اللذات لدنو النهاية، يعرض رأيه فى الأدب فيرفض الفاسد من الكلام، والشعر إذا غمض واحتاج إلى بيان، ويفضل منه السهل الجميل وأحلاه ما كان رجَزًا، ولأمر ما يطلق العروضيون على هذا البحر حمار الشعر لسهولته، ومع ذلك أتى فيه بالغرائب المقلقة:

شنيت الكلم المــدخــول والشعــر إذا استغلق
بـل السهو الـذى يشبـه نـور الـروضـة المؤنق

---

(1) الديوان ١٤٤ - ١٤٩.
(2) الزبيدى، طبقات النحويين ١١٠.
(3) المصدر السابق، ص ١٨٢.

اجـل أن البيـان الـرجـز يـدعى حليـة المنـطق
ومـــا أغـــربت بـــل أفلقت أن المغـــرب المفلق

ثم يوجه إلى الباهلى فيضًا من الأسئلة عن معانى طائفة من الكلمات اللغوية الغريبة، مما لا يتأتى للمرء أن يقع على معانيها فى سهولة، ويمضى فى أسئلته حتى آخر القصيدة موجها السؤال بما غالبًا، وبهل مرة واحدة وبخبرنى مرتين، وقد يجىء السؤال عن الكلمة مرسلة، أو مقيدة بصفة أو صفات، والأغلب أن يتضمن البيت سؤالاً عن كلمة واحدة، وأحيانًا عن كلمتين، أو عن معنى ثلاث كلمات، ويتجاوز عدد الأسئلة ستة وستون سؤالاً.

لم يقدم ابن دريد جوابًا لأسئلته، وانتظرها من منافره وأصاب عمر بن سالم جامع الديوان حين أعطاها عنوانًا: «ألغاز لغوية» ولا أظن الشاعر أراد بها التعليم بقدر ما أراد بها التحدى وإظهار مواهبه، وهى تقترب من الشعر الغنائى بقدر المسافة التى تبتعد بها عن الشعر التعليمى، وصعب أن تلحقها بأى منهما. ونأتى على بعض أبياتها مثلاً:

فيـا للنـاس مـا الـزّيم إذا فصـــل أو دهق
ومـــا التتميم فى الميســر إن جمـــع أو فـــرق
ومـا النعـو مـا البغـو ومـا المعـو إذا يفـرق
وخبـــرنى عن السبت وسعم الحـــرة الخيـفق
وهـل تعرف بـالليل حـوى الخبت إذ يـطرق

بقى أن نصوب خطأ وقع فيه «بروكلمان» وسار على خطئه بعض الباحثين، فهو يقول: إن الباهلى المقصود فى هذه القصيدة هو أبو نصر أحمد بن حاتم الباهلى، وينص على أنه تلميذ الأصمعى، وأنه لم يبق لنا شىء من مصنفاته[1]، ومحال أن يكون المقصود أحمد بن حاتم هذا، لأنه توفى عام ٢٣٥ هـ = ٨٤٨ م، وابن دريد ولد ٢٢٣ هـ = ٨٣٧ م، أى أن سن ابن دريد كانت عند وفاة أحمد بن حاتم اثنا عشر فى أبعد الأحوال، والمنافرة لا تكون إلا بين ندين فى العلم متقاربين فى السن، وهو ما نعتقده فى هذه الحـالة، وأخيـرًا فإن الـزبيدى فى طبقـات النحويين، وربما نقلاً عن أبى على القالى تلميذ ابن دريد، نص على أنها كانت مع أبى العلاء محمد بن أبى زرعة، كما ألمحنا فى البدء.

* * *

تبلغ قصائد ابن دريد فى إحكام نسجها وجزالة لغتها مستوى المعلقات، وإن غربت فى بعض ألفاظها، ومفيد لحاضرنا أن تُدْرس وأن تُدرّس، على أن يمهد لدارسيها من الناشئة بنثرها فى

(١) بروكلمان ٢/١٦١ و٢/١٨٢.

بساطة، فسوف تمد الشادين منهم فى مجال الأدب شعرًا أو نثرًا بزاد لا ينفد وتثرى معجمهم اللغوى، فيعينهم على تنويع الصورة، ويمتاحون مفرداتهم من معين ثرى، ذلك أن ابن دريد عالم وشاعر، وهو يصدر فى أدبه عن مخزون واسع من التراث، والتمكن من اللغة، والإحاطة بلهجاتها وغريبها، وهو فى شعره مبدع ماهر، وصانع مقتدر، تواتيه القافية التى يريد، والبحر الذى يود، واللفظة التى يحب، ومن هنا فحتى شعره التعليمى لا يخلو من رقة وعذوبة، ولا تعوزه الحكمة والتجربة ينثرها فى أبياته، وفى شعره الغنائى مبدعًا يعكس موفور علمه فى اللغة، فتجد عنده اللفظة النادرة والشاردة والغريبة، وهو أمر يحسب له لا عليه، لأنه يعنى أن الرجل صادق فيما يبدع، عفوى فى ما ينشد، والمناخ العلمى السائد حوله يسمع ما يقول، ويفهم ما يسمع، ويقدر ما يفهم، وغاية ما يبتغيه الفنان أن تبلغ تجربته غايتها.

وهو عربى قح فى أفكاره ومشاعره، تحركه النخوة العربية، ويتحرك فى نطاق تقاليدها حياة وسلوكًا، وفى نطاق العروبة هو أزدى قحطانى، وقصائده فى الفخر والحماسة سجل حافل بأسماء الرؤساء من قومه، من سبأ وحمير، ونلتقى بأسماء جعفر الوهاب، وهو ابن الجلندى ملك عمان فى عهد النبى ﷺ، والحارث العمانى، وعياد بن عمرو بن الحليس، والصلت بن مالك، ونصر بن المنهال العتكى، وسويد بن سراة، وسعيد بن منهال، وراشد بن النضر الفجحى، وفهم بن وارث، وموسى بن موسى، وهناء بن مالك، والأهيف بن حمحام، وسليمان بن عبد الملك السليمى، وعزان بن الخروصى، وشمس بن عمر بن غانم، ونصر بن زهران، وآخرين كثيرين.

هذا إلى جانب أسماء القبائل والبطون والأحياء: كندة، والقروط، وربيع، والعمور، والعتيك، واللبو، وبنى مالك بن فهم، ومعن، وبنى سلمة، والجراميز والعقاة، وحمام، والفراهيد، وآل دهمان، وآل سيد، وصليمى، وبنى جهضم، وبنى شريك بن مالك، وبنى قسمل، وبنى جديد، وبنى حاضر، وبنى السامة، وقبائل أخرى.

وأسماء الأمكنة والبقاع لا تقل كثرة، فهناك الروضة، ودامث، والرس، وعمان، والقناعث، واللوى، ومأرب، ومادث، وماعر، والمباعث، والقاع، والخرجين، وحتى، ودامث، وخت، والملا، وأمكنة غيرها كثيرة.

وكلها تجعل من ديوان شعره وثيقة تاريخية وجغرافية عظيمة الأهمية، إلى جانب قيمته اللغوية والفنية، ولقد كان السيد محمد بدر الدين العلوى رائدًا فى جمع أشعار ابن دريد، وبذل جهدًا مشكورًا فى ضبط هذه الأشعار وتصويبها، بقدر ما تسمح به جهود فرد، ثم جاء الباحث التونسى عمر بن سالم فتقدم بالديوان فى مجال الدقة خطوات أكثر، فأضاف إليه قليلاً، وضبط الأبيات ضبطًا كاملاً، ووثق القصائد والمقطوعات توثيقًا جيدًا، بقدر ما سمحت له الظروف،

وأفاد من المخطوطات الموجودة فى دار الكتب التونسية فائدة كبيرة، ورغم ذلك كله، اعتقد أن الديوان فى حاجة إلى جهد أزيد، يقوم على متابعة كتب التراث جميعها، والمخطوط منها بخاصة، ومتابعة ما قد يكون فيها لابن دريد جملة، لمعاونة القارئ غير المتخصص على فهمه دون عناء.

وودت أن لو كانت لى وقفة عند وسائله الفنية فى التصوير البلاغى لكل ما رأى وتناول، ولكنى أرى الرحلة طالت، وموعدى بها دراسة أخرى.

أ.د. الطاهر أحمد مكى

أستاذ الأدب العربى

كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

نظرة فى التعليم الإسلامى فى الجامعات

د. ناصر الدين الأسد

حين عقد مجمع الفقه الإسلامى بجدة دورته الثالثة فى عمّان[1]، كان مما عرض عليه من المسائل ذات الطبيعة العلمية: مسألة فلكية، ومسألتان طبيّتان، وقد رأى أعضـاء المجمع أن يستعينوا بعلماء متخصصين فى موضوعات هذه المسائل، فاستمعوا إلى دراسات وشروح من ثلاثة من الأطباء فى مسألة «التلقيح الصناعى - أطفال الأنابيب» ومسألة «موت الدماغ»، وكذلك استمعوا إلى شرح مفصل قدمه عالم فلكى فى موضوع «بدايات الشهـور القمريـة»، وكان يستعين فى شرحه بالخرائط والرسوم والشرائح، ولا يعنينا هنا مدى اتفاق علماء الطب والفلك مع علماء الفقه أو اختلافهم وإياهم، وكذلك لا يعنينا هنا مدى اقتراب قرارات المجمع فى هذه المسائل مما أدلى به علماء الطب والفلك، أو ابتعادها عنها، ولكن الذى يعنينا هو هذا التساؤل الذى طالما خطر بالبال، وتثيره الآن هذه المواقف فى مجمع الفقه الإسلامى، وهو عن الطريقة المثلى لإعداد الفقيه، وأيها خير لمسيرة الحياة الإسلامية ولتطور الفقه: أن نستمر على ما نحن عليه الآن أو نبحث عن طريقة أخرى لعلها تحقق من الخير أكثر مما هو متحقق؟.

وما نحن عليه الآن بدأ فى صور جزئية، متفرقة، متدرجة، حين فقد المسلمون ودولهم القدرة على التطور الذاتى، والتجدّد من داخل حضارتهم وثقافتهم، وأصبح العلم جمعًا لمعارف السلف، أو شرحًا لها، أو حفظًا لنصوصها والتوقف عندها واجترارها، وحين أراد الحكام المسلمون أن يبعثوا الحياة فى مجتمعهم ويوفروا لأنفسهم أسباب القوة، بَهَرَهُم ما كان عند الغرب، فأنشئوا عددًا من المدارس على غرار ما رأوه فى فرنسا وإيطاليا وألمانيا وغيرها، أو أرسلوا البعوث العلمية إلى تلك البلاد، وكان أكثر ما أنشئوه من أجل الجيش - حتى المدارس العليا الهندسية والطبية، وكذلك كان أكثر من بعثوهم للدراسة فى الخارج، ظنًا منهم أن قوة الأمة الحقيقية ليست إلّا فى وجود جيش قوى، كان هذا موقف سلاطين آل عثمان فى تركيا وزعماء الإصلاح هناك، وموقف محمد على فى مصر، وموقف البايات فى تونس، وغيرهم فى أقطار عربية أخرى، وكان كل ذلك يتم من خلال عدد قليل ممن أصبحوا الصفوة، بعيدًا عن مجموع الأمة التى ظلت ترزح

---

(١) فى ضيافة المجمع الملكى لبحوث الحضارة الإسلامية (مؤسسة آل البيت) خلال شهر صفر ١٤٠٧هـ (تشرين الأول - أكتوبر ١٩٨٦م).

فى ظلام التخلف والجهل، عاجزة عن أن تكون تربة صالحة أو قاعدة صلبة لنهضة حقيقية، وكان كل ذلك يتم أيضًا فى معزل عن ثقافة الأمة وفكرها وتراثها.. كان عضوًا غريبًا لم يستطع أن يتقبله جسم الأمة.. كان مفروضًا من علٍ، مجلوبًا من الخارج.

وهكذا أخذت الأنظمة الفكرية للأمة ومؤسساتها الثقافية والتعليمية تضمر شيئًا فشيئًا، وتنزوى عن التأثير فى تيار الحياة تدريجيًّا إلى أن أصيبت الأمة العربية بالاحتلال البريطانى لمصر سنة ١٨٨٢م[1]، فاتضحت معالم الصورة وأخذت تستقر على قاعدة عريضة ثابتة، فقد بلغت الأنظمة الفكرية والمؤسسات التعليمية والثقافية فى مصر - شأنها شأن غيرها من البلاد الإسلامية - مرحلة من التخلف والجمود لا تستطيع معها - فى حالتها تلك - أن تحقّق ما كانت تتطلع إليه الأمة - وخاصة قادة الفكر وزعماء الإصلاح فيها - من تقدم ورقى. فاغتنم الاستعمار هذه الفرصة، وعزل هذه الأنظمة والمؤسسات عن الحياة الحديثة، ونحى أبناءها والمنتمين إليها عن أن يكون لهم ما كان خليقًا بهم من المكانة الاجتماعية والسياسية والمناصب الإدارية الحكومية، وأخذ ينشئ مدارس جديدة تشبه - فى شكلها وتنظيمها - مدارس بلاده، وبثّها فى المدن والريف بقدر معلوم، يحقق تخريج عدد من الكتبة والحَسَبة والمترجمين والمعلمين تسير بهم آلة الإدارة الحكومية وأجهزتها المختلفة، وكان لا بدّ للناس من أن يدركوا - مع الزمن - أن هذه المدارس هى التى تفتح أمام أبنائهم أبواب الحياة على مصاريعها، وتتيح لهم تسلم الوظائف الحكومية وفرص الارتقاء فى سلّمها، وهى وحدها التى ينتقل بها الطلبة إلى المدارس والمعاهد العليا التى أصبحت - بعد ذلك - كليات جامعية، وهى التى تمنح خريجيها المكانة الاجتماعية، والقدرة على المشاركة فى الحياة السياسية، فضلاً عن النفوذ والثراء، فى حين كانت الكتاتيب والمدارس القديمة لا تنتهى إلّا إلى الأزهر الشريف، ومع ما ظل يتمتع به علماء الأزهر من مكانة علمية واجتماعية فى نفوس الناس، وخاصة فى الريف، فقد كان الطريق أمام خريجيه ضيقًا محدودًا، لا يتجاوز: الإفتاء والقضاء الشرعى، والمحاماة الشرعية، والوعظ والإرشاد وخطب الجمعة وتدريس الدين و أحيانًا اللغة العربية فى المدارس الحديثة، وقد أكثر الكتّاب من أبناء الأزهر من وصف مناهجه وكتبه وطريقة التدريس فيه، وانتقدوا كل ذلك نقدًا تفاوتت درجته: من نقد لين هادئ، فيه كثير من الإشفاق إلى نقد مرّ لاذع فيه كثير من السخرية، ونادى عدد من المستنيرين من رجال الأزهر بإصلاح شأنه، وتجديد أساليبه، وإدخال العلوم الحديثة إليه، وصدرت «لوائح» بذلك، ومرّ الأزهر بمراحل من التطور كانت كلها تدور حول نفسها ولا تفضى إلى شىء حقيقى، وآخرها هذا الإصلاح الذى جعل من الأزهر أزهرين: أزهر ظلّ على حاله أو كاد، وأزهر انسلخ من الأصل واتخذ اسم

(١) وما يقال عن مصر يقال - بعد ذلك - عن غيرها، مثل تونس.

«الجامعة» واقتبس العلوم الحديثة بكلياتها وتخصصاتها وشهاداتها، كما هى فى الجامعات «المدنية» الأخرى، مع دروس دينية قليلة لا تكاد تغنى شيئًا فى التكوين النفسى والفكرى للخريجين (سنة ١٩٦١ م).

أما المدارس المدنية الابتدائية والثانوية ثم الكليات الجامعية، فقد بدأ تفريغها تدريجاً من الروح الإسلامى، الذى كان يجب أن ينساب فيها ويتغلغل فى تقاليدها وأنظمتها ومناهجها وكتبها، فأصبح «الدين» درسا من الدروس محصورًا فى داخل «حصّة» يختلف عددها فى الأسبوع زيادة ونقصًا باختلاف الظروف، ويلقى المعلم مادتها إلقاء تلقينيًّا جافًا كثيرًا ما يكون مملًّا، إذ أن هذا المعلّم شيخ معمّم، أصبح التلاميذ ينظرون إليه نظرة أدنى من نظرتهم إلى سائر المعلمين، وبحكم نظرة أسَرِهم ونظرة المجتمع من حولهم إليه، وكذلك أصبحت اللغة العربية درسًا من الدروس محصورًا فى «حصة» يختلف عددها فى الأسبوع زيادة ونقصًا، وأشبهت مكانة معلمها مكانة معلم الدين، وأصبح يلقب «بالفقى» ولو كان مطربشًا أو حاسر الرأس، ونجحت عوامل كثيرة فى إشاعة ازدراء اللغة العربية فى النفوس، وبثّ الاعتقاد بتخلّفها وعجزها عن مسايرة العصر والاستجابة لمتطلبات العلم الجديد، وهكذا استطاع المستعمر فى مصر أن يُحلّ اللغة الإنجليزية محل العربية لتكون لغة التدريس لجميع المواد فى جميع المراحل الابتدائية والثانوية والجامعية، سواء أكانت مواد علمية أساسية وتطبيقية أم كانت مواد اجتماعية وفلسفية واقتصادية، وكانت الفرنسية تشارك الإنجليزية فى بعض التخصصات العليا مثل الدراسات القانونية فى كليات الحقوق. ومع أن الأمر لم يستمر طويلًا فى المدارس الابتدائية والثانوية، فقد ظل فى الدراسات العليا الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والقانونية، زمنًا أطول ثم انتهى أمره كذلك، وأسلم مكانه إلى اللغة العربية، ولكن بقيت اللغة الأجنبية هى لغة التدريس فى المواد العلمية الأساسية والتطبيقية فى التعليم العالى والبحث العلمى إلى يومنا هذا، إلّا حالةً واحدة وقفنا عندها ولم نقِس عليها.

وقد ترك كلّ ذلك آثاره فى النفوس وفى العقول، وزاد عدد الدارسين فى الخارج، وزاد – بزيادتهم – عدد الذين يقرنون المستوى الرفيع للتحصيل العلمى باستخدام اللغة الأجنبية لغة للتدريس، يرونها ضمانة له، كما يرون أن تدريس الطب والهندسة والعلوم الأساسية بل الزراعة، باللغة العربية مدعاة إلى تدنى المستويات وهبوط العلم والمعرفة، ولو عاش ناسُنا هؤلاء فى مطالع القرن لقاوموا إحلال اللغة العربية فى تدريس المواد فى المرحلة الابتدائية والثانوية محل اللغة الأجنبية، ولو عاشوا حين كانت اللغة الأجنبية لغة التدريس فى كليات الحقوق وفى المواد الاجتماعية والنفسية والاقتصادية، لعجبوا كيف يكون العلم وتدريسه على غير ذلك، فى حين يعجب كثير من أهل عصرنا – بسبب نشأتهم على استعمال العربية فى

التدريس فى مراحل التعليم العام وفى مواد الكليات الإنسانية، وإلْفِهِمْ لذلك، ورسوخ تدريسها باللغة العربية، ومطاوعتها لها - كيف لم يكن الأمر كذلك دائمًا؟.

وهكذا حدث الشرخ فى جسم الأمة، ونهشتها تناقضات الثنائية والأزدواجية، بين علماء دينها وعلماء دنياها، وأخذ كل فريق يتهم الآخر بما ينال منه، فخريجو المدارس والكليات المدنية يتهمون خريجى المدارس الشرعية بالجمود والتخلف والتعصب، وأنهم يكادون يشبهون - من وجوه - رجال الدين (الإكليروس) وأنهم بمجموعهم يؤلفون مؤسسة (كنسية) فى دين ليس له رجال، يحتكرونه وليس فيه كهنوت ولا كنيسة، ويمضون فى التعبير عن رأيهم بقولهم إن الفقيه غالبًا ما يكون معزولاً عن علوم العصر ومعارفه، محصورًا فى دائرة من نصوص وأحكام بعيدة عن القضايا الجديدة أو المتجددة، يظل يعيدها ويستشهد بها فى غيبة التصور العلمى الصحيح للقضية المعروضة، بل فى غيبة الإدراك السليم للمنهج الإسلامى فى الحكم على ما لا يجده الفقيه فى كتاب الله ولا فى سنة رسوله ﷺ، وهو المنهج الذى كان به الإسلام صالحًا لكل زمان ومكان.

أما خريجو المدارس الشرعية وعلماء الدين، فالرأى عندهم أن خريجى المدارس والكليات المدنية، هم نتاج طبيعى للتعليم فى تلك المؤسسات التى كان المقصود منها منذ البداية أن تجىء مفرغة من كل ما يتصل بدين الأمة وتراثها ولغتها وتاريخ علومها وحضارتها، وأن يجىء توجيه التعليم فيها بحيث يصوغ عقل الطالب ونفسه لتقبل المفاهيم والتقاليد وروح الحياة وأنماط التفكير الغربية عن حياته وثقافته، صياغة تجعل الخريج متقمصًا لها فى الظاهر، عاجزًا عن أن يكون من أهلها فى الحقيقة، بعد أن يكون قد تحلل من الروابط التى تشدّه إلى أصالته وهويته، فأضاع هذه الثانية ولم يستطع تحصيل الأولى، فصار كالمُنبتّ لا أرضًا قطع ولا ظهراً أبقى، أو كالغراب الذى حاول طويلاً تقليد مشية الطاووس فلم يستطعها، ونسى مشيته الأولى، وشأن هذا شأن كثير من حركات التبشير التى ترى أن التنصير يتحقق بمجرد تشكيك المرء فى إسلامه وابتعاده عنه دون أن يصبح بالضرورة مسيحيًا.

وهكذا أصبح العلم الأصيل لهذه الأمة علمًا من الماضى، وليس له امتداد صحيح فى الحاضر، علم نصوص وأحكام عن وقائع وحالات كان لها زمنها، ثم تجمّع من كل ذلك تراث فقهى لا يدانيه عند أمة أخرى، ولكنه يظل شيئًا كان صالحًا لزمانه، غير صالح وحده، فى ذاتـه، لمواجهة كثير من وقائع الحاضر.. يظلّ تراثًا ننقله ونرويه ونعتز به، ولكنه تراث وقف حيث وقف به أئمته، ومن الظلم له أن نكتفى بترديده، ثم نضعه فى غير موضعه، ظانين أنه منطبق عليه، دون أن نطورّه من داخله، ليكون قادرًا على النمو والحياة فى مجتمع متجدد له حاجاته ومشكلاته التى لم تعرفها العصور السابقة.

أما العلم الحديث، فلا يمت إلينا - فى حاضرنا - بصلة، وإن كنا فى ماضينا إحدى الحلقات

الأساسية فى سلسلته المتطورة، وإحدى المراحل الكبرى فى مسيرته الإنسانية، ومع أنه أقيمت لهذا العلم فى بلادنا جامعات ومعاهد ومراكز بحوث، وطلبناه فى هذه المؤسسات عندنا، كما طلبناه فى مؤسساته عند أهله وفى بلاده، ونلنا فيه أعلى الدرجات، وبرع منا أفراد فى جوانب من تطبيقاته هنا وهناك، غير أنه لا يزال غريبًا عنا، أو لانزيا نحن غرباء عنه، لم نوفّر له عندنا بيئته التى ينمو فيها ويزدهر، ولم نهيئ له تربته التى تمتدّ فيها جذوره وتتشعب ولم نبدأ معه البداية الصحيحة بتأصيل فكره النظرى، واستخدام المنهج التجريبى لاختبار صحة ذلك الفكر، وتطبيقه، وتطويره نظرًا وعملاً، ولا يتأتى ذلك كله ولا بعضه إلاّ إذا توسلنا له بوسائله التى عرفناها نحن فى بداية حضارتنا وعرفتها أوربا فى بداية نهضتها، ثم نمت وتطورت عندنا ثم عندهم.

ونعود إلى السؤال الذى بدأنا به هذا الحديث: هل نستمر على ما نحن عليه الآن والشرخ فى جسم أمتنا يقسمها قسمين: ننشئ أجيالاً منا على علم موروث، ونردد نصوصه التى واجه بها فقهاؤنا قضايا عصورهم وأصبحت الآن معزولة عن قضايا الحاضر وعلومه، وننشئ أجيالاً أخرى على علم معاصر حىّ ولكنه غريب عن ثقافتنا ليست له جذور فى حياتنا تمنحه النمو الداخلى الذاتى الطبيعى؟ هل نستمر على ذلك أو نبحث عن طريقة أخرى لعلها تحقق من الخير أكثر مما هو متحقق؟

وهل ينفع فى تلمس هذه الطريقة أن نستذكر حالنا حين كان العلم علمنا، وحين كان الفقه متفاعلاً مع الحياة، مقتحمًا خضمّها، مواجهًا مشكلاتها، وكان أكثر الفقهاء «معاصرين» – فى عصورهم – يجمعون علوم الدين وعلوم الدنيا، علوم النقل وعلوم العقل، علوم الرواية وعلوم الدراية، جمع امتزاج وتداخل وتمثل، وليس جمع تجاور يتقارب حينًا ويتباعد أحيانًا، وكان أكثرهم – حين يتصدون للتدريس أو القضاء أو الإفتاء أو الخطابة أو الوعظ – يتصدّون لذلك بأسلحة عصرهم وأدوات العلم المتاحة فى زمانهم، كان العلم كله علمهم، حتى ما كان لغيرهم منه فإنهم تمثّلوه وهضموه فصار جزءًا أصيلاً منهم يرفد فكرهم وينميه.

أو هل ينفع فى تلمس تلك الطريقة أن نجيل النظر فيما يدهمنا من مؤسسات التبشير وبعثاته، وكيف تعدّد رجاله ونساؤه من المبشرين الدعاة الذين يرسلونهم إلى مختلف أنحاء الدنيا، وخاصة بلاد العالم الثالث فى آسيا وأفريقيا؟ إنهم هم أهل الفصل بين الدين والدنيا، وأهل الصراع بين الكنيسة والأباطرة، وهم أهل إعطاء ما لله لله وما لقيصر لقيصر، ومع ذلك أخذوا يدركون – منذ حين – أن الأمور لا تستقيم على هذا التباعد أو التنافر، بل لابدّ لها من أن تلتقى على صعيد واحد وتتكامل، وهكذا أصبح مبشروهم من: الأطباء والمهندسين وعلماء الحياة والأجناس واللغات والتاريخ والاجتماع والاقتصاد والنفس والدرات الشرقية، وغيرها من العلوم

الإنسانية واللغوية والتطبيقية، ويبرعون فيها براعة فائقة ثم يدرسون اللاهوت، وينالون فيهما معا الدرجات الجامعية الرفيعة لينطلقوا بعد ذلك حاملين رسالتهم المتكاملة، ولن أنسى ذلك المبشرّ الذى قضى فى أحد أقطارنا العربية الأفريقية تسع سنوات، يتفانى فى أداء رسالته، ثم رأت كنيسته أن تجدّد معارفه، وتوسع من آفاقه، وترفع مستواه، فألحقته بمدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن، واختارت له «أديان العرب فى الجاهلية» موضوعا لرسالة الدكتوراه، وأعادته إلى ذلك القطر العربى نفسه الذى كان فيه، ليجمع مادته بإشراف أستاذ معروف كان عميدًا لكلية الآداب فى جامعة بلده،، حين استدعى ذلك الأستاذ إلى نيجيريا للمشاركة فى تأسيس جامعة أحمد وبللو أرسل تلميذه إلىّ فى الجامعة الأردنية لأتولّى توجيهه العلمى فى بيئة غزيرة المعارف فى هذا الموضوع. وكان يحرص على الرحلات وزيارة قبور بعض الأنبياء والأولياء الصالحين فى هذه المنطقة، ويجمع من أفواه الناس قصصًا عن معتقدات العامة ليستفيد منها، ويستخدمها فى المقارنات المختلفة وبيان وجوه التشابه المفتعلة بين الإسلام وتلك المعتقدات.

أما أهل دين التوحيد، الذى ربط ما بين الإيمان والعمل الصالح وجمع الدين والدنيا، وجعل كلّ شيء لله وحده لا يشركه فيه غيره، فقد قسموا العلم قسمين، أو قبلوا أن يقسم لهم قسمين: أخذ فريق منهم بقسم، وأخذ فريق آخر بالقسم الثانى، وكانت قسمة ضيزى، ولم يلتق القسمان عند أحد هذين الفريقين قطّ، إلاّ فى النادر الذى لا يقاس عليه، فتقطعت أوصال الجسم الواحد، وتوقف القسمان عن النمو السليم عند الفريقين كليهما.

ولم تكن الحال - عند سلفنا - على ذلك قطّ، ولم يفهموا أن العلم إنما هو العلم الدينى وحده، وحين قال رسول الله ﷺ[1]: «الناس عالم ومتعلم، ولا خير فيما بعد ذلك». لم يستقر فى فهم أحد أن «العالم والمتعلم» هما اللذان يقتصران على التفسير والحديث والفقه وسواها من علوم الدين، وأن الفلكى أو الطبيب أو المهندس أو عالم الكيمياء هم الذين «بعد ذلك»، فهم إذن «لا خير فيهم» وإنما فهموا الحديث على وجهه الصحيح، وهو أن المسلمين كافة مأمورون بطلب العلم بجميع ميادينه وأنواعه، وأنّ من لم يبلغ منه غايته فإن عليه أن يواصل التعلّم، وإلا كان لا خير فيه لأنه «فيما بعد ذلك»؛ أى من الجهلاء الذين يظلون على جهلهم.

وأوضح دليل وأنصعه على ذلك هو قوله تعالى ﴿إنّما يخشى الله من عباده العلماء﴾ فإن هذا القول الكريم ورد فى سياق آيات الله الكونية، وقدرته تعالى على أن يخرج من الماء «الواحد» الذى ينزله من السماء «ثمرات مختلفًا ألوانها»، وقدرته سبحانه على أن يجعل من الجبال جددًا مختلفًا ألوانها، فمنها البيضاء والحمراء والسوداء كلون الغراب، وقدرته تعالى على أن يخلق

(١) سنن الدارمى، جـ ١ ص ٧٩ دار الكتب العلمية - بيروت . د. ت.

الناس والدواب والأنعام من ألوان مختلفة كذلك، وفى كل ذلك عبرة وعظة للعلماء تجعلهم أقرب إلى معرفة الله عزّ وجلّ، وأدنى إلى خشيته. وليس فى هذه الأمثلة على قدرته تعالى ما يشير إلى أن معرفتها تكون بالعلم الدينى، بل لابدّ لمعرفتها على وجهها الصحيح من علوم الدنيا كالفلك والفيزيقا وعلم طبقات الأرض (الجيولوجيا) وعلم الأجناس والوراثة، وغيرها. والآيتان بكاملهما هما:

﴿ألم تر أنّ الله أنزل من السماء ماء فأخرجنا به ثمرات مختلفا ألوانها، ومن الجبال جدد بيض وحمر مختلف ألوانها وغرابيب سود* ومن الناس والدوابّ والأنعام مختلف ألوانه كذلك، إنما يخشى الله من عباده العلماء، إن الله عزيز غفور﴾ (٢٨ فاطر ٣٥).

والآيتان واضحتا الدلالة، متسلسلتا السياق، لا يفهم منهما إلا أن هذه الضروب من العلم الدنيوى - شأنها شأن ضروب العلم الدينى - هى جميعها مما أمر الله به، ومما يتعبّد بطلبه الخلق، وربما كان من الأجدر أن يكون العلم علمًا واحدًا تتداخل أنواعه، ليس فيه دينى ودنيوى، وقد استوعب سلفنا هذا المعنى وفهموا العلم على هذا النحو، ومما يروى مثالاً على ذلك أن عمر بن الحسام كان يقرأ كتاب المجسطى فى الرياضيات والفلك لبطلميوس على أستاذه عمر الأبهرىّ[1]، فدخل عليهما أحد الفقهاء، فسألهما عمّا يقرآنه، فقال الأبهرى «أفسّر آية من القرآن، وهي قوله تعالى ﴿أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها﴾ فأنا أفسّر كيفية بنيانها» وقد عقّب فخر الدين الرازى فى تفسيره على هذه الرواية - بعد أن أوردها - بقوله: «ولقد صدق الأبهرى فيما قال، فإن كلّ من كان أكثر توغّلاً فى بحار مخلوقات الله تعالى، كان أكثر علمًا بجلال الله تعالى وعظمته».

فهل آن الأوان ليجتمع ما تفرّق، ويتصل ما انفصل، وتكتمل للجسم أعضاؤه فتدبّ فيه الحياة من جديد؟ وهل يكون ذلك بأن يجتمع التعليم كله فى مؤسسة واحدة حديثة متطورة، يتفرق الدارسون فى الكليات المتعددة على أنواع التخصصات المختلفة من: علوم أساسية وتطبيقية ودراسات اجتماعية واقتصادية ولغوية وغيرها، ثم يلتقون جميعًا - دون استثناء - على دراسات موحدة فى صورة مقررات متقنة الحبك والسبك، تشمل: التفسير ومناهجه ومصادره، والحديث وكتبه ومصطلحه، والفقه وأصوله ومذاهبه، بحيث تكون هذه المقررات من

---

(١) التفسير الكبير، تفسير فخر الدين الرازى - فى سياق تفسير الآية ١٦٤ - البقرة جـ ٢ ص ص ٥٦، بيروت : دار الفكر، ١٩٧٨م. وما أبعد هذا عن قول ابن النصيح (ت ٧٥٥هـ):

ما العلم إلّا فى الكتا	ب وفى أحاديث الرسول
وسواهما عند المحـ	ـقق من خرافات الفضول

(الدرر الكامنة ١:٢٤١).

المتطلبات الإجبارية للتخرج لكل طالب، توزّع على مدى دراسته الجامعية وتصاحبه خلالها فصلًا فصلًا، وتخصص لها من الساعات ما يكفى لتزويد الطالب بقدر أساسى من العلم بكل ذلك، علمًا نظريًا وتطبيقيًا: كأن تؤخذ سورة معينة، أو آيات محدّدة، لمتابعة تفسيرها فى عدد من كتب التفسير المختلفة المناهج والمذاهب، وكأن يؤخذ عدد من الأحاديث الشريفة لمتابعة تخريجها ونقد سندها، ومتنها، وما ورد عنها فى كتب الرجال والجرح والتعديل، والتخريج، أو تؤخذ قضية ما للإحاطة بآراء الفقهاء فيها عند أهل السنة وعند الفرق الإسلامية الأخرى التى تلتقى معهم فى الأصول، وبذلك يتصل الطلبة فى المرحلة الجامعية الأولى - على اختلاف تخصصاتهم - بالينابيع الأولى والمصادر الأساسية لمعرفة ديننا والإحاطة بتراثنا ولغتنا، وما كل ذلك إلّا مقومات شخصيتنا التى بها تتكامل ومنها تنطلق قُدُمًا، ولا يكفى فى هذه المعرفة ما يقدم الآن من مقرّر «الثقافة الإسلامية» التى تتحكم ساعاته القليلة فى مادته فتأتى عامة، ضحلة، لا تكاد تقدّم شيئًا حقيقيًا، على كل ما يبذله أساتذة هذا المقرر من جهد كبير مشكور فى تدريسه وفى تأليف كتبه.

ومثل هذه المقررات تصبح جزءًا أصيلًا من الدراسة الجامعية مهما يكن النظام الدراسى الذى تتبعه الجامعة، سواء أكان نظامها هو نظام الساعات المعتمدة تقليدًا للأنظمة الأمريكية على اختلاف ما بينها، أم كان نظام الساعات الأسبوعية فى النظام الفصلى أو النظام السنوى، وتخصص لهذه المقررات نسبة مئوية من مجموع الساعات المحدّدة للتخرج، كما تخصص نسبة مئوية الآن - فى تقليد نظام الساعات المعتمدة الأمريكى - لمتطلبات الجامعة، ولمتطلبات الكلية، والمواد الاختيارية، وللتخصص الفرعى.

وهكذا تتكامل المعرفة لناشئتنا فى هذه المرحلة من الدراسة الجامعية، فيجتمع لهم الإلمام بقدر كاف أساسى من علوم الدين، والتخصص فى علم من علوم الدنيا، ومن نزعت به نفسه إلى الاستزادة من علوم الدين استطاع أن يتوسع ويتعمّق بقراءات مطولة فى الكتب المتعددة، منطلقًا من القدر الأساسى الذى حصّله فى دراسته، ويستطيع أن يمضى فى هذا الطريق بواعز من دينه ومن رغبته الفكرية إلى أن يبلغ فيه الغاية، وهو فى الوقت نفسه طبيب أو مهندس أو صيدلانى يمارس مهنته، أو اقتصادى يعمل فى مؤسسات مالية أو تجارية، أو معلم يدّرس العربية أو الإنجليزية أو التاريخ أو الجغرافيا أو الفيزيقا أو غيرها من العلوم، أما فيما نحن عليه الآن فإن خريج التخصصات الحديثة لا يكاد يعرف شيئًا من أصول علوم ديننا وتراثنا، فيعجز فى الغالب عن فهم كثير منها وعن متابعتها فى كتبها والاستزاده من العلم بها، وأما خريج الدراسات الدينية فإنه غالبًا ما يدور فى حلقة ضيقة لا يتجاوزها من الخطابة، والوعظ فى المساجد، وتعليم الدين فى المدارس، وبذلك لا يقدر أحد من الفريقين على متابعة القراءة والتحصيل فى علوم الفريق الآخر لأنه لم يعرف أسسها وأصولها فى دراسته النظامية الجامعية.

وبهذا القدر الأساسى من التحصيل العلمى الدينى - مع القراءة الشخصية واستخدام المصادر وأمهات الكتب التى تدرب الدارس على مناهجها - يصبح معلم المدرسة، وطبيب الصحة، والصيدلى، ومهندس الأشغال، وغيرهم من الجامعيين، قادرين على أن يتولوا خطبة الجمعة، والوعظ والإرشاد والتدريس فى المساجد، بأفضل مما يقومبها بعض من يتولاها الآن، دون أن تكون حرفة، ولا وظيفة قائمة بذاتها، منفصلة عن الحرف والوظائف الأخرى فى الحياة العامة، وهكذا يكون نظام التعليم هو الأداة الفعّالة لإحداث التغيير الاجتماعى المتكامل: بإعادة صياغة الشخصية الإنسانية، وإعادة ربط الدنيا بالدين، والعلوم الحديثة بالتراث، ولا يستطيع هذا النظام التعليمى أن يكون كذلك إلا إذا لحقه هو نفسه التغيير والتطوير والتجديد.

وإن هذه المرحلة - بهذا النظام - غير مقصود بها أن تعدّ الفقهاء، ولكنها تزودّ الدارسين بالتعليم الدينى الشرعى الفقهى الأساسى الذى ينطلقون منه إلى التعمق.

ويستطيع المتخرجون على النظام المقترح أن يلتحقوا بالدراسة العليا فى كلياالشريعة، وفى الكليات التى تنتمى إليها تخصصاتهم الحديثة على السواء، وقد يستدعى الأمر فى الأولى مطالبة الدارس بعدد من الساعات الاستدراكية أو التكميلية، وهكذا يحصل الطبيب أو المهندس أو الاقتصادى أو الكيماوى على الدرجة الجامعية العليا (الدكتوراه) فى علوم الدين، فيتحقق لنا ما كان يجب أن يكون دائمًا من الإعداد الصحيح للعالم الفقيه أو الفقيه العالم الذى يليق به أن يكون «الداعية» الذى يخاطب العقل الحديث المسلّح بأنواع العلوم الدنيوية المتطورة، فيصل منه إلى مراكز الفهم والإقناع، والذى يليق به أيضا أن يتصدر لبيان حكم الشرع فى قضايا العصر ومستجداته عن فهم لهذه القضايا، ولأطرها العلمية والفكرية، وعن معرفة بالشرع والأصول الصحيحة التى يعتمدها فى استنباط الأحكام المناسبة لتلك القضايا.

ولا يمنع كلّ ذلك من الاجتهاد الجماعى، بل إنه أساس له، ولا من الاستماع إلى علماء متخصصين فى مختلف علوم الدنيا، غير أنه سيتم - وفق هذا النظام - فى جوّ من الصلات والعناصر الفكرية المشتركة بين أولئك العلماء فى مختلف ميادين دراساتهم الدينية والدنيوية، بعد وقوفهم على أرض واحدة من منهج علمى ينطلقون منه، فلا يظل كل فريق منهم يصرخ فى واد مغاير لوادى الفريق الآخر، كما هى حالهم الآن، إذ لا تلتقى أصواتهم على نداء واحد واضح فى السمع، ولكنها تتداخل فى أصداء مختلفة متنافرة.

وليس هذا بدعة فى التعليم الجامعى، وأنظمته، وأنماطه المتعددة المختلفة، فدراسة القانون فى بعض الجامعات ليست إلاّ دراسة عليا، ولا تتضمّنها مناهج المرحلة الجامعية الأولى لتمنح فيها درجة البكالوريوس، وما ذلك إلا لأن ممارسة القانون فى مختلف تخصصاته وميادينه، تحتاج إلى

قاعدة عريضة من المعرفة بعلوم إنسانية واجتماعية واقتصادية ولغوية متنوعة تهيئها «كلية الآداب والعلوم» لمرحلة البكالوريوس، تبنى عليها دراسة القانون فى مرحلة الدراسات العليا، لتوسيع المدارك، والتزودّ بمعارف عامّة توفرّ منهجًا فكريًّا للدراسة والبحث العلمى، فتكون أولى الدرجات فى دراسة القانون هى الدرجة الجامعية الثانية.

ومثل هذا يقال عن التخصص فى «الآثار» فى بعض الجامعات التى تفترض معرفة واسعة بالتاريخ وباللغات التى ينتمى إليها عصر الآثار الذى يتخصص فيه الطالب - من خلال الدراسة فى المرحلة الجامعية الأولى - ثم التخصص فى الآثار فى المرحلة الجامعية الثانية.

ومثل هذا أيضًا يقال عن الصحافة أو الإعلام عامة، وعن علم المكتبات. وهما تخصصان يحتاجان أولاً إلى مادة علمية، أى إلى موضوع يكتسب الدارس فيه معرفة عقلية وتخصصًا حقيقيًّا، فى المرحلة الجامعية الأولى، قبل اكتسابه المهارات والأساليب والجوانب التطبيقية التى توفرها له تلك الجامعات فى دراسات عليا، فى صورة شهادات أو درجات.

وكذلك ليس ذلك بدعة فى التعليم الجامعى وأنظمته وأنماطه المتعددة المختلفة، فبعض الجامعات تسمح بتخصصين: أحدهما رئيسى، والآخر فرعى، والجامعات تختلف - من تخصص إلى آخر - فى مجموع عدد الساعات المعتمدة للتخرج، زيادة ونقصًا، وفى ساعات المتطلبات المختلفة الإجبارية والاختيارية والمواد الحرة، كما تختلف الجامعات - المغايرة لها فى النظام - فى عدد السنوات المقررة لمنح الدرجة الجامعية الأولى، سواء أكان ذلك فى التخصصات النظرية أم فى التخصصات العلمية الأساسية والتطبيقية، وكل من عانى «معادلة الشهادات» وغاص فى مشكلاتها وفى اختلاف أنظمة الجامعات ومدد الدراسة فيها، عرف تفصيلات الذى أوجزناه.

وأنظمة التعليم - الجامعى - نتاج ثقافة الأمة، وحصيلة تاريخها وتطورها، ووسيلة تلبية حاجاتها، وأداتها إلى التغيير والتطور، ومن هنا كان لابد لتلك الأنظمة من أن تختلف باختلاف فلسفات الأمم وأهدافها، وكان من الطبيعى أن تضع كل أمة نظامها التعليمى الذى يستجيب لمتطلبات حياتها ولحاجات مجتمعها، وأن يجيء عدد ساعاته المعتمدة أو فصوله أو سنواته، متمشيًا مع حجم مناهجه التى تكفى لتحقيق أهدافه.

أما بعد،،

فمهما تكن قيمة هذه الآراء فى ذاتها، فإن الهدف منها أن تكون دعوة إلى التحررّ من ربقة الأنظمة التعليمية التى قبلها بعضنا بحسن نيّة، لظنّه أنها سبيلنا إلى التقدم واللحاق بركب غيرنا من الأمم المتحضرة، وخضع لها بعضنا، بغير وعى ولا قصد؛ لأنهم وجدوها هكذا فظنوها أنظمة طبيعية لا تقبل التغيير ولا التبديل، وقبل ذلك أشاعها فينا نفر منّا ممن أصبحت فى أيديهم

مقاليد الأمور، فحسبوا أنهم بلغوا مراتب العلم والتوجيه الفكرى - فألقى فى روعهم ما ألقى، فصادف عقلًا خاليًا فتمكّن، وصادف لسانًا ذريًا فانطلق بدعوة لم يستبن حقيقتها حتى الآن لا الداعى ولا المدعوون ولا الوسطاء بينهما.. لقد آن الأوان أن يكون لنا نظامنا الأصيل الذى ينبثق من ثقافتنا، وينطلق بنا إلى الحضارة الحقيقية الصحيحة، ويحقق لنا الآمال التى نتطلع إلى تحقيقها، وستظل بين الأنظمة المختلفة عناصر مشتركة، ولكن لا بدّ أن يكون لكل منها خصوصيتها النابعة من وجدان الأمة وضمائر أبنائها.

نسأل الله تعالى أن ينير بصائرنا بالحقّ، وأن يهدينا سواء سبيله، وأن يرزقنا علمًا نافعًا وعملًا صالحًا.

ا. د. ناصر الدين الأسد

أستاذ الأدب العربى
كلية الآداب - الجامعة الأردنية
ورئيس المجمع الملكى لبحوث الحضارة الإسلامية
(مؤسسة آل البيت)

العالم القصصى ودلالته

د. بشير عباس

الدكتور طه وادى من عشاق الفن القصصى، والروائى المعروفين فى الأوساط الأكاديمية، حيث اشتهر بتكريس جهده الأكاديمى، لخدمة هذا النوع من الإبداع الأدبى، بما قدم - ومازال يقدم - من دراسات وبحوث ومحاضرات جادة فى مجال نقد وتطوير وتقويم الفن القصصى عمومًا: رواية وقصة قصيرة. فقد نشر له فى هذا المجال العديد من البحوث والدراسات، كما أن صالون الثلاثاء - فى منزله العامر - يواصل نشاطه الأسبوعى، فى تدعيم البحوث النظرية الأكاديمية، حيث يصبح صالونه الأدبى امتدادًا طبيعيًا لنشاطه داخل أروقة الجامعة.

إن الشىء الذى يلفت النظر هنا - حقًا - هو أن الدكتور طه وادى قد تخطى مرحلة البحث الأكاديمى مخترقًا إياها إلى مرحلة الإبداع الفنى، وذلك بما يقدم من قصص وروايات لا تزال تنشر له تباعًا، ولعل من أشهرها رواية «الأفق البعيد»، ومجموعة «عمار يا مصر»، ومجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان». والكاتب حين يلج ميدان الإبداع فإنما يلجه وهو مسلح بطول الخبرة فى ميدان البحث العلمى الأكاديمى، ونفاذ البصيرة والقدرة على التأمل، التى أكسبته لها مراناته الطويلة كناقد متميز له أسلوبه الخاص، الأمر الذى يجعلنا نتوقع عمقًا فى الرؤية وأصالة فى التعبير، ولعل مجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» خير مثال على هذا الذى نذهب إليه، إذ أنها تؤكد هذه المعانى، حيث تتحد فيها موهبة الكاتب القصصية مع خبرته الفنية الطويلة. وبذلك تنتفى عنده تلك الثنائية التى نلاحظها عند كثيرين متمثلة فى الصراع بين مقولة «الطبع والصنعة»، مثاله فى ذلك مثل الناقد الكبير ت. س. إليوت، الذى أثبت نجاحات كبيرة فى مجالى النقد والإبداع، حيث كانت ثقافة الناقد وسيلة أساسية فى صقل موهبة الفنان لديها، وهما فى ذلك لا يختلفان كثيرًا عن هنرى جيمس أو فرجينا وولف، أو غيرهما من الفنانين الذين صقلوا الموهبة بالمعرفة النظرية.

ونحن هنا لا نريد أن نقف على الفكر النقدى. أو الوعى النظرى عند الدكتور طه وادى، ومفاهيمه للفن القصصى والروائى من خلال دراسة إنتاجه النقدى، وإنما نود أن نقف وقفة قصيرة عند واحدة من مجموعاته القصصية، وهى مجموعة «الدموع لاتمسح الأحزان»، التى صدرت عن دار المعارف أخيرًا (١٩٨٢)، وهى مجموعة تحتوى على خمس عشرة قصة قصيرة

تدور كلها فى عالم القرية المصرية، التى أحبها الكاتب وارتبط بها، فعبّر فى مجموعته هذه عن مدى ذلك الحب والارتباط العميق، وبذلك يعكس لنا مدى عمق جذور القرية لديه، باعتبار القرية معادلاً للأصالة بكل ما فيها من معانٍ، تجسد الخير والحق والعدل والجمال.

وقد حاول الكاتب من خلال مجموعته أن يكتشف عن ذلك العالم الخاص فى كل جوانبه الحياتية والأخلاقية والفكرية، بكل ما يمور فيه من نماذج بشرية متميزة، لها قيمها الاجتماعية والأخلاقية والسلوكية، كما لها عاداتها وتقاليدها التى تحكم تصرفاتها، وما طرأ على هذه القيم وتلك العادات من تطورات وقيم جديدة، أحدثت ألوانًا من الصراع، وخلقت ألوانًا من المعاناة لدى الأفراد والجماعات، حيث أصبح الإنسان يعيش دائمًا فى صراع مستمر مع نفسه ومع الآخرين. وهذا كله يؤكد حقيقة اهتمام الكاتب بإنسان القرية وما يدور فى مجتمعه، وبخاصة ذلك الإنسان البسيط الذى يسحقه الفقر ويطارده الخوف، وتتكالبُ عليه قوى الشر من كل حدب وصوب، تريد امتصاص دمه ثم ابتلاعه فى النهاية، وهو إزاء هذه المواقف يناضل بشتى وسائل النضال دفاعًا عن نفسه، وحفظًا لحياته، وصونًا لكرامته، وقد تأكد لذلك الإنسان من خلال تجاربه، أنه لا نجاة له ولا خلاص إلا إذا حصل على حريتشز التى أصبحت تمثل عنده أعلى قيمة، يجب الدفاع عنها بكل قوة ودون هوادة.

ونحن حين نتعرض لهذه المجموعة هنا فى هذا الحيز، لا نريد أن نقدم دراسة نقدية لها، وإنما نهدف فقط إلى إلقاء بعض الأضواء على جوانبها المختلفة، بالقدر الذى يتيح فرصة تكوين فكرة عامة عن مفردات هذه المجموعة، تكون دافعًا للاتصال المباشر بعالم الكاتب، والوقوف على حقيقته، لأنه عالم ثرى مدهش متميز.

* * *

أول ما نلاحظه هو عنوان المجموعة «الدموع لا تمسح الأحـزان» وهو عنـوان إحدى قصص المجموعة وهى القصة العاشرة. إن الكاتب لم يلتزم النمط التقليدى فى جعل القصة الأولى أو الأخيرة فى المجموعة تحمل العنوان، ومعنى هذا أن هناك دلالة أو مغزى لهذا الاختيار الذى لم يأت بالقطع اختيارًا عشوائيًا، وعلى الرغم من هذه الغلالة الرومانسية التى نلاحظها على عنوان المجموعة كما يوحى بها عنوانها؛ فإننا نجد كل قصص المجموعة تنتمى إلى الأدب الواقعى أسلوبًا ومضمونًا، وأن ما يلقيه العنوان من ظلال رومانسية لا يعدو أن يكون غلافًا شفافًا، يزخرف الإطار الخارجى باعتبار أن الرومانسية ليست نقيضة للواقعية، وإنما هى وسيلة يحاول الكاتب من خلالها أن يطل من وقت لآخر، يعبر عن انفعالاته الذاتية حين تتّحد مشاعره مع مشاعر أبطاله، فتنمحى الحدود الفاصلة بين الكاتب والشخصية، وهذه واحدة من أهم مميزات القصة الحديثة، حيث نجد فى قصة «الدموع لا تمسح الأحزان» بطل القصة عادل يحكى تجربته مع مدرس الرياضيات. وهنا نجد الكاتب يتعاطف مع الشخصية ويندمج فيها لدرجة التوحد

التام، حيث تتوحد مشاعر الكاتب مع مشاعر الشخصية لأقصى درجات التوحد والاندماج، حتى لتكاد تكون القصة تجربة ذاتية محكية بلسان الراوى، حيث لا يبتعد راوى القصة عن الشخصية كثيرًا، بل يقترب منها ويلتصق بها بصورة كاملة.

والمجموعة كتبت فى خلال عام تقريبا فهى تقع ما بين أكتوبر ١٩٨٠ تاريخ قصة «الغجر» وهى القصة السابعة فى ترتيبها فى المجموعة، ويوليو ١٩٨١ تاريخ قصة «الدموع لاتمسح الأحزان» وهى القصة العاشرة فى ترتيبها فى المجموعة والتى تحمل المجموعة عنوانها، وهذا ما يؤكد مرة أخرى أن هذه القصة على الرغم من أنها آخر القصص إنتاجًا إلا أنها تتصدرها جميعًا بما يوحى بتميزها عن بقية القصص الأخرى، وقد تكشف لنا الملاحظة السابقة عن مدى ارتباط الكاتب الخاص بهذه القصة وبطلها وتعاطفه معه لدرجة التوحد أو الاندماج. ومن هنا يكون اختيار الكاتب للقصة لتكون عنوانًا لمجموعته لكى يلفت أنظارنا إليها بصورة خاصة.

وإذا نظرنا إلى ترتيب المجموعة نلاحظ أن الكاتب لم يلتزم بتاريخ الإبداع فى ترتيب مجموعته، الذى جاء خاضعًا تارة للمقياس التاريخى، وتارة أخرى مخالفًا له، الأمر الذى يجعلنا نقف قليلًا نتأمل الدوافع التى تحكمت فى ترتيب المجموعة بهذا النسق الذى نراه. وذلك بغرض الكشف عن العلاقات التى تربط كل قصة بأخرى بطريقة تجعل قصة «أم السعد تبيع البيض» تأتى تالية لقصة «إسماعيل يأكل الخس» وهى فى نفس الوقت تتقدم على قصة «الغريقة» مع ملاحظة أن قصة «إسماعيل يأكل الخس» كتبت فى نوفمبر ١٩٨٠، وأن قصة أم السعد كتبت فى يناير ١٩٨١، وقصة «الغريقة» فى فبراير ١٩٨١. وبنفس هذه الصورة نحاول أن نجد العلاقة التى تجعل قصة «الغريقة» سابقة لقصة «الله محبة»، و«البالونة» و«عندما يسقط المطر» التى تسير فى نسق تاريخى منتظم، ولا يفصل بينها إلا قصة «المولد» التى تعد أسبق تاريخيًا من جميع قصص المجموعة حيث كتبت فى أكتوبر ١٩٨٠. فإذا حاولنا أن نتمعن فى هذا الترتيب بصورة ما، فسوف نجد أن الكاتب إنما خلق من خلال هذا النسق عالمًا متجانسًا مترابطًا يفضى بعضه إلى بعض، وبخاصة إذا عرفنا أن جميع هذه القصص تدور فى إطار زمانى ومكانى واحد، الأمر الذى يجعل منها وحدة متماسكة متداخلة، وهو أمر له دلالته الفنية والفكرية، حيث تصبح المجموعة فى عمومها لوحات مترابطة متناسقة متداخلة أحيانًا، ومتقاطعة أحيانا أخرى لتعطى فى النهاية إحساسًا واحدا يوحى بوحدة العالم ووحدة الفكرة، كما توحد فيها الزمان والمكان.

وقد تراوح طول قصص المجموعة ما بين ٦ صفات إلى ١٦ صفحة إلا أن متوسط الطول يقع ما بين ٨ صفحات و١٠ صفحات، حيث نجد أن ٦ من قصص المجموعة لا يتجاوز طولها ٨ صفحات، وثلاث منها لا يتجاوز طولها ١٠ صفحات، فى حين نجد أن قصة «المولد» هى الوحيدة التى يبلغ طولها ١٦ صفحة، ومعنى هذا أن الكاتب لم يكن يلتزم حجمًا معينًا لقصصه

أو بعبارة أخرى، إنه لا يجعل من الحجم مقياسًا لتحديد الشكل القصصي، وإنما التجربة عنده تخضع لمقاييس أخرى، إذا أنها تأتى فى شكل دفقات مختلفة تتفاوت طولاً وقصرًا، تتحكم فيها ذبذبات الانفعال لدى الكاتب لحظة الإبداع.

إن الثقافة الواسعة العميقة لدى الكاتب أهلته، لكى يستوعب التراث القصصى الإنسانى المحلى، والأجنبى، بشطريه الشعبى والفنى، كما أن موهبته الأصلية مكنته من توظيف ذلك التراث بصورة تامة، حين نجد الكاتب يستعير أشكالاً وصورًا من التراث بعد أن يفرغها من محتوياتها السابقة، ويصب فيها مضامين جديدة فكرية واجتماعية بعد أن يعيد تشكيلها بطريقته الخاصة، حتى يتلاءم الشكل السابق مع المضمون الجديد، فينصهران فى بوتقة واحدة يتوحد فيها الشكل والمضمون بصورة كاملة. كما نجد ذلك فى قصة «أم السعد تبيع البيض» وقصة «الغجر» وقصة «المولد» وغيرها، الأمر الذى يجعل القارئ غير المستوعب لتجارب التراث الإنسانى يجد نفسه أمام تحد أدبى وفنى، حيث يصعب النفاذ إلى أعماق التجربة القصصية عند الدكتور طه وادى إلا من خلال التعرف على ذلك التراث، وهذا السبب الذى جعلنا نشير فى مقدمة هذا الحديث إلى ت. س. إليوت، لأن كلا الكاتبين يقدمان عالمًا متشابكًا تختلط فيه الحقيقة بالأسطورة والخيال بالواقع، مع اعتماد كبير على التراث الإنسانى فى جميع أشكاله وبخاصة الجانب الميثلوجى منه، وهذا بالطبع يعد واحدًا من أكبر قضايا الأدب الحديث عمومًا، الذى لم بعد أدبًا سهلاً يتلقاه القارئ وهو مسترخ على مقعده، وإنما عليه أن يعانى التجربة بالرجوع إلى مخزونه الثقافى، أو إلى خزانة كتبه أكثر من مرة لحل تلك الرموز، والوقف على مكنونات المعانى، والتعرف على بعض السمات الفكرية والفنية.

وقد يزيد من صعوبة هذا الموقف المتشابك،ذلك النسيج اللغوى الذى يستخدمه الكاتب، حيث ينتقى كلماته وعباراته وصوره بطريقة، تُعطى دلالة واضحة على مدى حساسية الكاتب تجاه أداته التى يتعامل معها وبها؛ ومن هنا كانت اللغة واحدة من أهم العناصر التى يجب أن يقف عندها القارئ لمجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان»، لأنها الوسيلة الأساسية لفهم عالم الكاتب. فهو يستخدم لغة جديدة لا تقوم على الصياغات المألوفة والصورة البلاغية التقليدية الجاهزة، وإنما اللغة عنده جهد فنّى ومعاناة، يؤلف فيها الكاتب بين المتنافرات، ويربط بين المتضادات فى صور جديدة مبتكرة، تربط بينها خيوط دقيقة شفافة!!

* * *

وقد أثار الكاتب من خلال مجموعته عديدًا من القضايا، ولكن أهم تلك القضايا، هى قضية معاناة الإنسان فى القرية المصرية، حيث يهدده الفقر ويطارده الخوف، ويتحداه الظلم والاستغلال، فيجد نفسه فى صراع مستمر، ليقاوم هذه التحديات بغية الحصول على حريته، إذ يصبح الحصول على الحرية أمرًا حيويًا ومطلوبًا، تسعى إليه جميع الشخصيات فى دأب مستمر.

وتظل الحرية بمفهوماتها العامة العريضة فى جميع المجالات الحياتية حقيقة أساسية تناضل من جلها جميع الشخصيات، وهى بالتالى تصبح الشغل الشاغل لكاتبنا الذى يرى من خلال شخصياته، أنه بغير هذه الحرية فلا أمن ولا استقرار ولا عدل ولا سعادة ولا رخاء، لمن يعيش فى ظل الفقر أو الخوف أو الظلم. وقد تمثلت صور النضال من أجل الحرية فى كثير من المواقف، سواء فى محاولة الإفلات من قبضة العمدة أو شيخ البلد أو الخفراء، أو الإفلات من العرف والتقاليد الاجتماعية البالية، التى تريد أن تتحكم فى الجيل الجديد، أو الإفلات من قبضة الفقر والجوع كما فى قصة امتداد الظل، وعندما يسقط المطر، والمولد، أو بالتخلص من العدو الذى يحدق بالوطن، يريد استلاب حريته، فيتصدى له عنتر فى سيناء ليخلص بلاده منه.

وتأتى بعد ذلك كثير من الصور التى تؤكد فيها الشخصيات نزوعها نحو الحرية، كما فى موقف حسين فى قصة «المولد»، الذى أراد أن يهاجر إلى الخليج ليكون ثروة تمكنه من فتح محل تجارى، يحرره من ذل الفقر والحرمان اللذين ظل يعانى منهما طول حياته، وهو يتنقل فى عدد من المهن الصغيرة، فتظل تراوده فكرة الحرية، وتسيطر على فكره، وتشغل باله طول الوقت، ولكن الواقع الأليم يحول دون تحقيق ذلك الأمل، فيصاب بالإحباط ويهرب إلى المجهول. وتظل فكرة الحرية تسيطر على الشخصيات حتى ذلك الفنان الشعبى، على أبو الدهب الحصرى، يحلو له أن يخلو بنفسه لينتج أشكاله فى حرية بعيدًا عن عيون الآخرين، الذين يجهضون جهده، ويسرقون معاناته، ويزيفون واقعه. وهكذا نلاحظ أن جميع الشخصيات تسعى نحو هذه الحرية حتى ابن المسحراتى، يريد هو الآخر أن يتحرر من النظام الذى يريد والده أن يفرضه عليه بأن يورثه مهنته، فيخاطبه قائلا:

- الدنيا تغيرت، لم تعد البلد فى حاجة إلى مسحراتى.
- لماذا يا ولدى.
- كل واحد يجب أن يكون مسحراتى نفسه (ص ١٢٦).

وهكذا يتبلور معنى الحرية ويتجسد فى مواقف حية، توحى بمدى عمق إيمان الكاتب بالحرية كقيمة إنسانية، يجب على الإنسان أن يسعى لتحقيقها مهما كلفه ذلك من ثمن، يستوى فى ذلك حرية الفرد، أو حرية المجتمع، أو حرية الوطن.

وإذا نظرنا إلى قصص المجموعة من زاوية أخرى نلاحظ نقدًا مريرًا للواقع، وتجسيدًا لقبحه وفظاعته، كما نجد ذلك فى قصة «الدموع لا تمسح الأحزان»، حيث يتعرض الكاتب بالنقد لقضية الدروس الخصوصية واستغلال بعض المعلمين لتلاميذهم بصورة فظيعة، تخرج بالقضية التعليمية من إطارها الإنسانى والحضارى، لتصبح شبيهة بتلك الصورة التى نجدها عند الزفتاوى، تاجر القرية فى قصة «الغجر» الذى يفرض إتاوات على فلاحى القرية الذين

يعلفون جاموسته عن يد وهم صاغرون، كما يقدم التلاميذ إلى مدرس الرياضيات وإلى زوجته القمح والأرز، إذا عجزوا عن دفع المال، مقابل ما يتلقون من درس خصوصى. وهاتان صورتان لا تختلفان عن تلك الصورة التى نجدها فى قصة «الدودة»، حيث يبتز موظف الجمعية الزراعية الفلاح، مقابل إعطائه المبيد لرش حقله الذى تهاجمه الدودة من كل حدب وصوب. فيرضخ لابتزاز موظف الجمعية تحت حاجته للمبيد، كما يرضخ التلاميذ لأستاذ الرياضيات تحت حاجتهم للعلم والمعرفة، مثلهم فى ذلك مثل باقى فلاحى القرية عندما يستجيبون مضطرين لجشع الزفتاوى الذى هم فى حاجة إلى دكانته. وهكذا تستمر صور نقد الواقع حتى أن خبز العيش يصبح من الأشياء التى يتوقف عندها الكاتب كما فى قصة المولد، حين يصيح حسين فى عبده صانع الكفتة فى ميدان السيدة زينب ليلة المولد، حين وجد العيش يختلط بالرمل فزعق قائلاً:

– الله يخرب بيتك يا عبده، عيش بالرمل.. أعمله من الطين أحسن.

فتختلط السخرية بالثورة فى أعماق حسين، فهو يصيح داعيًا على عبده وساخرًا منه فى نفس الوقت.

* * *

وإذا نظرنا من ناحية أخرى إلى **بناء الحدث** فى المجموعة القصصية، نلاحظ أن الكاتب استخدم تكنيكًا تجريبيًا فى معظم قصصه، يقوم على تكثيف الزمان والمكان. حتى ليصبح المشهد الدرامى التام هو الوحدة فى بناء الحدث. فجميع أحداث القصص تقريبًا، تقع فى إطار زمنى قصير لا يزيد على اثنتى عشرة ساعة، فالكاتب يلتزم وحدة الزمان كما يلتزم وحدة المكان؛ لأن جميع أحداث القصص فى المجموعة تقع فى قرية كفر بدواى، كما أن بعضها يقع أثناء النهار والبعض الآخر يقع أثناء الليل، فأحداث قصة إسماعيل يأكل الخس، وأم السعد تبيع البيض والغريقة، وعندما يسقط المطر تقع فى الصباح الباكر. أما باقى أحداث القصص الأخرى فتقع أثناء الليل ما عدا قصة امتداد الظل التى تقع أحداثها وقت الأصيل من العصر إلى ما بعد الغروب. ولا يعنى التزام وحدة الزمان أن الكاتب يلتزم بذلك المفهوم الكلاسى لوحدة الزمان كما عرفه أرسطو، بل نجده يتجاوز ذلك المفهوم حين يستفيد من إمكانات القصة الحديثة متمثلة فى قصص تيار الوعى، التى استطاع من خلالها أن يعرض علينا حياة القرية (كفر بدواى) فى جميع أوقاتها ليلاً ونهارًا، صباحًا ومساءً، ماضياً وحاضرًا ومستقبلاً. كيف يبدأ اليوم؟ وكيف ينتهى فى القرية؟ كيف يستقبل أهل بدواى المساء؟ وكيف يقضون الليل، ويتعاملون معه من خلال حلقات الأنس والسمر وشرب الشاى وربما الحشيش؟ كيف يقضون الأيام العادية؟ وكيف يتصرفون فى أيام الافراح والأزمات؟، كيف كان الماضى؟ وما هى معالم المستقبل؟ كل ذلك من خلال تقديم الحاضر فى كثافة زمانية شديدة التركيز.

وتقوم إلى جانب الكثافة الزمانية، الكثافة المكانية لتعطى التجربة خصوصيتها، حيث تدور

معظم الأحداث فى كفر بدواى ما عدا «قصة المولد» التى تدور أحداثها فى حى السيدة زينب، وإذا نظرنا إلى الشخصيات التى تقع منها الأحداث نجدُ أنها جاءت أساسًا من القرية، حيث وفدت تَفِيَدةُ أم حسين المرأة الريفية على المدينة خادمة عند شاكر البرجوازى الصغير. وتكون كل أحداث المجموعة تدور فى القرية. مع ملاحظة أن حى السيدة زينب نفسه لا يختلف كثيرًا من حيث تكويناته السكانية وبيئته الشعبية عن كفر بدواى، حيث تسود قيم القرية الاجتماعية والأخلاقية، ألم يقم أحد المحسنين بإعطاء تفيده مأوى تسكن فيه بعد أن جعلها شاكر تعيش فى التيه؟، فحى السيدة إذن امتداد طبيعى لكفر بدواى، وبهذا يحقق للمجموعة وحدة المكان كما تحققت فيها وحدة الزمان.

ولقد اتضحت نزعة الكاتب التجديدية، ونبذه للأسلوب التقليدى السردى فى بناء الحدث فى معظم مفردات مجموعته، وذلك بمحاولته المستمرة إيجاد علاقات جديدة، تربط بين الأحداث، حيث يتلاشى الزمان فى إطاره الخارجى بمفهومه الكونى. فلا تصبح الأحداث مجرد متتاليات سببية متجاورة، تقدم ارتباطات شكلية زائفة، حيث تتعاقب الأحداث ولا تتوحد بصورة عضوية كما هو معروف فى القصة التقليدية، وإنما يقوم بناء الحدث هنا فى هذه المجموعة بطريقة عفوية تامة، وإن فقدت فيه الأحداث منطقها الخارجى، حيث تبدو فى بعض الأحيان متناثرة مبعثرة فى شكل ذرات، ولكنها فى الواقع مترابطة برباط منطقى داخلى، يحكم حركتها، كما نجد ذلك فى قصة المولد، وعندما يسقط المطر، وامتداد الظل، وغيرها.

فإذا نظرنا إلى الحدث مثلا فى قصة المولد، نجده يبدأ بتقديم صورة لحسين وهو يتحدث إلى صديقه على عن معاناته من واقعه المرير، وتوقه إلى السفر إلى الخليج، ليجد هناك مايمكن أن يحرره من ذل الفقر والحرمان، وهما يخترقان الصفوف فى ميدان السيدة زينب، ليلة المولد، ولكن لكى يسافر حسين لابد أن تكون معه الشهادات اللازمة ومن بينها شهادة الميلاد، وعن طريق (الفلاش باك) يصور لنا الكاتب تجربة حسين، وهو يتحاور مع موظف سجل قيد المواليد، حيث يفاجأ حسين بسقوط اسمه من سجل القيد، ويعود بنا الحدث إلى الحاضر إلى ليلة المولد، حيث يصطدم حسين بأحد المجذوبين الذى يقول له كلامًا غامضًا لا يدرك معناه، ويتوه وسط الظلام. حتى يصل إلى مكان عبده صانع الكفتة، فيأكل سندوتش، ويحتسى بيرة، ولكن متعته لا تكتمل حين يجد الرمل يختلط بالخبز فيصبح غاضبا وأحيانا ساخرًا، وهنا يفكر فى العودة إلى أمه ليقف على سر حقيقته، مثله فى ذلك مثل أوديب الذى يؤرقه البحث عن الحقيقة، يريد أن يعرف قصته كاملة من أمه. ومرة أخرى عن طريق المونتاج الزمانى، ينقلنا الكاتب عبر الزمان إلى ما قبل عشرين عامًا، لتحكى لنا تفيدة قصة حضورها من القرية، وعلاقتها بشاكر البرجوازى الصغير، ثم ما نتج عن تلك العلاقة. ثم يعود الحدث إلى الحاضر، حيث نشاهد حسين ثائرًا فى

وجه أمه أيقتلها أم يقتل نفسه، فيمزقه الصراع، ولكن فجأة يقرر الهرب والاختفاء عن أمه بصورة نهائية، وهكذا يختلط الزمان الماضى بالحاضر والمستقبل، حيث يمتزج ماضى تفيدة بحاضر حسين، لكى يلعبا دورًا كبيرًا فى تشكيل مستقبله، ومن هنا تتأكد لنا مدى قدرة الكاتب فى استغلال تلك الإمكانات الفنية فى بناء الحدث بصورة تكشف عن عمق وعيه الفنى، وقدرته على توظيف ثقافته فى بناء قصصه بصور تدعو - حقًا - للإعجاب، وبخاصة مقدرته على استغلال إمكانات الفلاش باك، والمونتاج الزمانى والمكانى، بصور متنوعة، وذلك من خلال ربط الأزمنة والأمكنة فى صور ومشاهد درامية تامة، بعيدة عن الميكانيكية أو الآلية، مما يجعل الشخصيات فى حضور آنى مستمر، تتحرك بذاتها أمام القارئ الذى يجد نفسه يراقب حركة الشخصيات، وهى تعمل أثناء وقوع الحدث، وهذا يعنى ببساطة أن الكاتب حين كان يعرض أحداث قصصه يظل بعيدًا عن شخصياته، ويختفى وراء خشبة العرض، ولا يتدخل فى توجيه حركتها أو فرض المواقف عليها.

ولقد أدت حيدة الكاتب وموضوعيته فى تقديم أحداثه إلى تفادى مزالق الوقوع فى الخطابية والمباشرة، التى قد يغرى بها الموقف. وبخاصة عندما يتعرض الكاتب للواقع، حين يقدم صورًا للصراع الاجتماعى، بين القوى المستغلة الجشعة والقوى المستغلة المستذلة، التى تناضل من أجل الخلاص من براثن الظلم والخوف والفقر والاستغلال. لأن تصوير مثل هذه المواقف كثيرًا ما يدفع بالكاتب غير المتمرس للانزلاق أو الوقوع فريسة للمباشرة والخطابية، الأمر الذى استطاع الكاتب بمهارته الفنية أن يتفاداه، لأن الأسلوب الفنى الذى اتبعه، وهو أسلوب العرض الدرامى، يأبى على صاحبه أن يظهر بنفسه أو بثقافته، لأن الكاتب لم يعد حاكيًا أو خطيبًا أو واعظًا، وإنما هو فنان موضوعى يصور فى حيدة تامة، يسجل من خلال الكاميرا التى يحركها فى كل الاتجاهات فى نفس اللحظة من الحاضر إلى الماضى إلى المستقبل.

* * *

والشخصيات فى المجموعة تنقسم إلى مجموعتين: شخصيات خيرة تنتمى إلى الطبقة الفقيرة الدنيا فى مجتمع القرية، متمثلة فى الفلاحين والعمال الزراعين والجنود وخدم المنازل والحرفيين، حيث نجد نماذج هؤلاء فى إسماعيل، وأم السعد، وحلاوة، وعنتر، وعلى أبو الذهب، وحسين، والمسحراتى، وحفار القبور، ويلحق بهؤلاء شخصيات خيرة أخرى، تنتمى إلى شريحة اجتماعية عليا، ولكنها فقيرة متمثلة فى المثقفين من المدرسين، والتلاميذ، مثل فائزة، ووفاء، ووجدى، وعادل، وغيرهم من الشخصيات الخيرة، التى حازت اهتمام الكاتب وتعاطفه معهم، بصورة جعلته يكرر هذه النماذج فى كثير من مفردات المجموعة، بخاصة إسماعيل وأم السعد، مما يؤكد تعاطف الكاتب مع هؤلاء الفقراء من فلاحى القرية، حيث نجد هذا الاهتمام الخاص بالفلاح وزوجته، وهو حين يفعل ذلك إنما يشير إلى حقيقة أن الفلاح هو الأمل والرجاء بما توحى به

أصالته وقيمه المادية والروحية، فلا غرابة إزاء هذا أن يكون إسماعيل فى قصة «الدموع لا تمسح الأحزان»، هو الذى يعطى لعادل الأمل بعد أن أظلمت الدنيا فى وجهه، حين وجده تائهًا بين الحقول، بعد أن أسدل الليل عليه سدوله فخاطبه إسماعيل قائلاً :

– اسمع يا عادل لازم تصبح طبيبًا، البلهارسيا يا ابنى دوختنى، إن شاء الله لن يعالجنى إلا أنت.

فيدور حوار بين إسماعيل وعادل، ويقرر بعده عادل أن إسماعيل هذا الفلاح البسيط، قد أعطاه الأمل : (أعطانى هذا الرجل البسيط من الأمل ما جعلنى استعيد الثقة فى نفسى)، ولذا نجد إسماعيل يتكرر فى معظم قصص المجموعة.

أما القسم الثانى من الشخصيات الشريرة التى تقف مناوئة لتلك الفئة الخيرة وهى تنتمى إلى طبقة أعلى ماديا، أو سلطويا، قوامها العمدة وشيخ البلد والخفراء، وبراجوازى المدينة، وتاجر القرية المستغل، الزفتاوى، وبعض المدرسين الانتهازيين. ومن خلال هذه النظرة إلى الشخصيات، نلاحظ انحياز الكاتب إلى المجموعة الخيرة، التى تجد نفسها فريسة لظلم واستغلال الفئة الأخيرة الشريرة، لكن الكاتب حين يقدم شخصياته بهذه الصورة فإنه لا يغفل أن يجعل منها نماذج إنسانية مقنعة، يمتزج فيها الخير والشر، ولكن تتفاوت فى الدرجة، فإذا كان حسين مثلاً مقهورًا يستحق العطف، فإنه من ناحية أخرى شرير يعاقر البيرة فى ميدان السيدة، ولا يبالى قداسة الزمان أو المكان. ولكنه مع هذا يختلف عن الزفتاوى أو عمدة البلد الذى لا يمكن أن نتعاطف معه مهما حاولنا، لأن مواقف الشخصية وتصرفاتها تدعونا إلى النفور منها، بل الحنق عليها، لأنها تحاول أن تستغل الضعفاء، وتستنزف قواهم المادية والمعنوية.

لقد كانت ميرفت تطلب إلى إسماعيل أن يصنع لها أرجوحة من خشب شجرة الكافور، ثم تعده بتفاحة إنْ فعل لها ذلك، لكنه لا يعرف حتى معنى التفاحة، ولم يذق طعمها فى حياته، ومع هذا يعمل ويعمل بأمل الحصول عليها. ولكن جهده يضيع ولا يكون حظه من التفاحة إلا خسة رخيصة، يوهمه بعضهم بأنها هى التفاحة التى أجهد نفسه من أجلها، وهكذا يخدع إسماعيل ويستغل. وتتكرر صور الاستغلال سواء من جانب ابنة العمدة، أو خفرائه، أو شيخ البلد. أو مدرس القرية، أو موظفى الجمعية الزراعية، وغير هؤلاء، ممن يحاولون تسخير الضعفاء من أجل إشباع رغباتهم الذاتية، وهم بذلك يكشفون عن أخلاقياتهم البرجوازية، وطباعهم الشريرة، التى لا تتورع عن ارتكاب أى عمل مهما كان منافيًا للأخلاق والعدل، وهم على استعداد دائمًا أن يعبروا إلى أهدافهم ولو على أشلاء ضحاياهم. كما فعل مصطفى ابن شيخ الخفر عندما قتل حلاوة الفتاة الفقيرة بالاعتداء عليها، مثله فى ذلك مثل شاكر البرجوازى الصغير، الذى أسلم تفيدة أم حسين للتيه والضياع بعد أن قضى منها وطرا، ولا يختلف عن

هؤلاء الزفتاوى تاجر القرية فى قصة الغجر، حين يستغل البسطاء بصورة تدعو للشفقة، وهم يستجيبون لابتزازاته وهم راغمون.

والكاتب حين يقدم شخصياته تلك على اختلاف أنواعها لا يلتزم أسلوبًا واحدًا، بل ينوع فى أسلوب تقديمه ورسمه للشخصيات، فتارة يستخدم الوصف فى تقديم الشخصياته تلك على اختلاف أنواعها لا يلتزم أسلوبًا واحدًا، بل ينوع فى أسلوب تقديمه ورسمه للشخصيات، فتارة يستخدم الوصف فى تقديم الشخصيات من الخارج، وأحيانًا يعتمد على الحوار أو الموقف فى الكشف عن جوانب الشخصية الداخلية، فمن الحوار والموقف تتعرف على الشخصيات سواء من خلال ما تقول، أو من خلال ما يقوله عنها الآخرون، كما أن تصرفات الشخصيات وأفعالها، تحدد قيمها واتجاهاتها السلوكية والأخلاقية. والكاتب حين يفعل ذلك إنما يعطى القارئ الفرصة كاملة لاكتشاف الشخصية، بدلاً من أن يقدمها له جاهزة، من أول وهلة عن طريق التقرير المفصل الوافى، وهذا بالطبع يتنافى مع التكتيك الدرامى، الذى اتبعه الكاتب، وهنا نلاحظ مدى ارتباط أسلوب تقديم الحدث، وأثره فى رسم الشخصية. ولو أخذنا على ذلك مثلا، شخصية الزفتاوى تاجر القرية فى قصة الغجر، لوجدناه من خلال الحوار يجسد لنا شخصية المنافق الذى يطعن من الخلف، ثم يعود ليظهر أمام ضحيته فى ثوب الإنسان البرىء. لقد قال الزفتاوى عن فكرى كل شىء سىء ينهش لحمه، ويمتص عظمه فى أثناء غيابه، وما أن عاد فكرى حتى استقبله الزفتاوى بكل بشاشة وود قائلاً:

– من؟ فكرى ابن صالح حبيبى، أهلا يا ابنى تعال، تعال سلم، أبوك حبيبى، وحبيب أبيك حبيبك.

كما أن موقف فائزة مع عنتر، أو وفاء مع وجدى، يكشف عن طبيعتها المتحررة الرافضة للخضوع للعرف والتقاليد، مثلها فى ذلك مثل محمد بن برهان المسحراتى الذى حدد موقفه من إرث مهنة أبيه.

ويبرز دور **المرأة فى هذه المجموعة** بصورة واضحة كزوجة، وأم، وحبيبة، أوامرأة عاملة مجاهدة من أجل نفسها، أو من أجل غيرها، وهى فى جميع هذه الصورة تكون إنسانة مناضلة، تقوم بدورها الاجتماعى والاسرى والزوجى، بصورة فاعلة ومؤثرة، وهناك كثير من النماذج التى تمثل هذه المرأة المناضلة ابتداء من أم السعد التى تبيع البيض، من أجل المشاركة مع زوجها، فى تحقيق حياة سعيدة لها وأسرتها، مثلها فى ذلك مثل حلاوة وتفيدة اللتين تقتحمان كل ميدان من ميادين الحياة، حتى تلك التى لا تتناسب مع طبيعتيها كأنثى. والمرأة رغم هذا لا تنسى دورها كأم وزوجة، تعمل بكل طاقاتها من أجل تحقيق السعادة لأسرتها وزوجها، ولعل ذلك يرجع إلى إيمانها بقيمة الحياة الزوجية، التى تقبل عليها بقلب ينبض بالحب للرجل الذى

اختارته. وقد صورت لنا كثير من قصص المجموعة كما فى قصة امتداد الظل، وقصة عندما يسقط المطر، كيف أن المرأة متمثلة فى فائزة، ووفاء، على استعداد أن تتحدى كل العقبات فى سبيل الوقوف إلى جانب من تحب. ولأجل ذلك قاومت فائزة إرادة أسرتها، ورفضت ابن شيخ البلد، رغم ثرائه وسطوته واختارت عنتر الجندى الفقير، لأنها لم تكن امرأة تبحث عن رجل يحميها فحسب، بل صارت امرأة ناضجة تعرف معنى الحياة وتقدس الزوجية.

وكانت مصر أعظم البلاد جميعًا، فقد أحبها الكاتب بكل جوانحه ولأجل ذلك فهو يحاول أن يعطيها بقدر ما تعطى بنيها، فلا غرابة أن نجد الكاتب منذ أن كتب (عمار يا مصر) يحاول فى دأب أن يشيد تمثالاً شامخًا لمصر الحرة الأبية القوية، التى تقاوم الزمن وتتغلب على المستحيل، وقد تجسدت كل هذه المعانى فى المجموعة التى بين أيدينا فى مجموعة «الدموع لا تمسح الأحزان» حيث نجد روح مصر تتسرب فى جميع مفرداتها، وتتجسد بصورة أوضح فى قصة الغريقة، حلاوة الفتاة القوية التى لم تبخل بالعطاء لأحد، ولكنها تموت فى ظروف غامضة، ولكن أيدى الاتهام تشير إلى ابن رئيس الخفراء، كما يؤكد ذلك تواطوء عمدة البلدة وتجاهله أمرها. ولكن أبناء الشعب يحتشدون (الرجال والنساء والحيوانات.. كان كل واحد يفكر - حسب عقله - فى سر الوفاة.)ص ٢٢. كما نجد صورة مصر فى قصة «امتداد الظل» عندما ترمز وفاء لها بموقفها الرافض للوصاية من أحد، وهى تكافح بكل قوتها من أجل التحرر من قيود الماضى (أوهام كثيرة تطاردنى كأنى أسير فى الطريق لأول مرة، إنها بالفعل أول مرة، أكون شجاعة أو لا أكون ؟... كنت اكتشف أشياء جديدة أراها فى الطريق لأول مرة... كانت أول مرة أصر فيها على أن أمشى وحدى، انقضى الزمن، كأنه طرفة عين حين أبصرته واقفًا على الشاطىء فى انتظارى. تاهت كل الأشباح، التى قيدتنى، ضاعت كل الأوهام التى أتعبتنى، صار الظل حقيقة) ص ٨٥.

وهناك كثير من الصور التى ترمز لمصر، والتى تشيد بجمالها، وقيمها وتاريخها ونضالها، وحضارتها وإنسانها، وهى كلها صور صادقة موحية لأنها تنبع من قلب فنان هائم فى حب مصر انتماءً وولاء، وهو حين يفعل ذلك فإنه من خلاله يعبر عن كل القيم الروحية والأخلاقية والوطنية التى يؤمن بها، ويدافع عنها فى إصرار، ولعل من بين تلك القيم التى يقدسها الكاتب، وينادى بها هى الحرية، أن يعيش الإنسان حرًّا مستقلاً فى بلاد حرة، وتؤكد المواقف المتكررة للشخصيات هذا المعنى، ولعل مواقف وفاء، وفائزة، وعنتر، ووجدى، تكشف عن هذا الإصرار على الحرية. ومن أجل هذا كان عنتر يحارب العدو فى سيناء، وهو يؤمن بأن (الحب والحرب وجهان لعملة واحدة هى الحرية. إذا كنت تحب فحارب من أجل حبك، وإذا كنت تحارب فأحب ما تدافع عنه) ص ٤٦. ولذا فقد كان (كلما قاتل بقسوة كان يحس فائزة تبتسم له) قائلة (مهرى هو النصر يا عنتر)، وكان يحارب، ويغنى لمحبوبته مواويل الحب.

والكاتب يطرح من خلال قصة امتداد الظل واحدة من أهم قضايا العصر، وهى قضية الشباب أو الجيل الجديد، الذى يبدو حائرًا محيرًا، وذلك من خلال التساؤل الذى يأتى على لسان وفاء، الشابة المثقفة التى تريد أمها أن تكون طوع إرادتها، فتتمرد عليها قائلة (وقفت أمى فى حيرة، تحار وتحيرنى معها؛ هذه السيدة نسيت فرق الزمان بينى وبينها، تريد أن ترسم لى حياتى وحياتى ملكى أنا، أنا وحدى يا أمى العزيزة... لقد كبرنا افهمى هذا حتى تستريحى وتريحينى يا أمى). ولكن أمها لا تريد أن تفهم وتبدو عليها الحيرة والقلق، فتسأل وفاءُ فى استنكار (هل نحن حقًا جيل متعب أم جيل تعبان؟!).

ووفاء تدافع عن جيلها، الذى تصفه بأنه جيل مثقف، وعى كثيرًا من الخبرات والتجارب، إن عمر ثقافته قرن من الزمان، ولكن على الرغم من ذلك فإن هذا الجيل يتعرض لمقاومة الأجيال السابقة، التى تريد أن تفرض عليه ثقافتها ونظرتها إلى الحياة. إلا أن هذا الجيل يؤكد تمسكه بحقه فى الحياة حرًّا دون وصاية من أحد، وهنا تقول وفاء عن أمها (لم تصر أن الحق ما تراه هى فقط، أليس لى عقل مثلها، أنا متعلمة وفاهمة الدنيا، من الذى يقدر أن يقول: إنه وحده الذى على صواب فى هذه الأيام؟..) والمنولوج الداخلى الذى يدور فى ذهن وفاء يؤكد تصميمها على المضى قدمًا فى تحقيق ذاتيتها المتفردة (الحقيقة الوحيدة هى ما تشعر به أنت، أنت وحدك لا غير، إذا أحسست أنك تحب فأمْضِ فى طريق الحب حتى النهاية.) ص٨٤، ووفاء حين تقرر ذلك تجد فى وجدى رمزًا لكل هذه المعانى، لأنه يؤمن بنفس تلك القيم، وهى الإصرار على المضى فى طريق الحرية والاستقلال الذاتى، لأن وفاء تنظر إلى وجدى فتجد (فيه من أبى الهول الصمت والثقة بالنفس) ص٨٤.

إن هذا الجيل الجديد مصمم على تغيير وجه الحياة، ولذا نجد عادل فى قصة (الدموع لا تمسح الأحزان) يتمنى أن يهد القرية بكل ما فيها، وأن يعيد بناءها من جديد، (لتكون قرية جديدة لا ظلم فيها، ولا فقر، ولا خداع، قرية متحررة من كل ألوان الإحباط والبؤس)، وهو حين يفكر فى هذا، لا ينطلق من موقف فردى أو نظرة واحدة، وإنما يفكر من منطلق تفكير جماعى مشترك يؤمن فيه بأن (اليد الواحدة لا تبنى شيئًا) ص٩٥.

* * *

لغة السرد والحوار:

لغة الكاتب فصيحة فى سردها، ومعظم حوارها، ولكنها فى بعض الأحيان تقترب من لغة التخاطب اليومى، وذلك عندما يكون الحوار صادرا من شخصية من الطبقة الشعبية غير المثقفة، وقد يصوغ الكاتب أحيانًا لهجة هذه الشخصية فى عبارات سليمة التركيب، فصيحة اللغة، ولكنها توحى فى نفس الوقت بالمعنى فى صورته الشعبية، أى أنه يعبر فى مثل هذه الحالة عن

روح اللهجة الدارجة، ولكن فى صياغات عربية فصيحة، مثل الحوار الذى يدور بين العمدة وحلاق القرية فى قصة الغريقة. وأحيانا يرتفع أسلوب الكاتب حتى يصبح تعبيرًا شفافًا يقترب من لغة الشعر كما فى قصة امتداد الظل، وذلك حين تناجى وفاء نفسها فى منولوج داخلى غير مباشر، فترسل نفسها على سجيتها تعبر عن آمالها وأحلامها وأيضًا آلامها وأحزانها.

(أشفق عليه كثيرًا، وأنا أهرب من حبه، أهرب من حبه، وأنا أتمناه كيد من خلال الموج مُدت لغريق، إذا استسلمت لحبه ماذا أقول لأمى؟ لكن لم أقول لها؟ هل أخذت رأيى حين اختارت أبى؟ أمى تخوفنى من الحب يا وجدى، وأنت أنت تشدنى إليه، بدت الشجرة وحيدة مع دخول الليل... جلست أمام المرآة أرى نفسى لأول مرة. من صاحبة الوجه الخمرى والعيون العسلية والشعر الأسود ورقبة الغزال، شفتاى عطشى إلى القول والفعل. أيها الصدر الحنون والقلب المشتاق متى متى؟ سوسنة غارقة فى الظل يا وفاء، ضوء الشمس يهب الشجرة الحياة، ويجعل الظل ممتدًا.. الوحدة قاتلة.. الفكر هم...) ص ٨٥.

من النص السابق نلاحظ مدى عناية الكاتب بانتقاء ألفاظه وعباراته وتشكيلاته اللغوية، وبما يلقى عليها من ظلال موحية، وما يضفى عليها من إيقاعات موسيقية، تأتى فى شكل سجعات عفوية أو بديعيات مستحسنة، تعطى الأسلوب جمالاً ورونقًا وجاذبية، يزيد منها تلك المقابلات اللفظية والفكرية، التى تُجمِّل الصورة وتزيدها وضوحًا. وهى لغة تحررت من الزوائد والأوصاف والحشو الزائد عن الحاجة، ولذا فإن قراءة القصة يتطلب نوعًا خاصًا من التنبه واليقظة، لأن كل كلمة وكل جملة، إنما تؤدى وظيفة بنائية، فأقل شرود من القارىء يجعله ينفصل عن عالم القصة، وهذا ما يؤكد ما سبقت الإشارة إليه من أن بناء الحدث عند الكاتب لا يكون مجرد حكاية تلقى كما يتفق، بل هو بناء محكم له منطقه الخاص، يحتاج إلى جهد من القارىء، ليس أقل من جهد الكاتب بحال من الأحوال؛ لأن الكاتب كما قررنا ذلك سابقًا يعطى القارىء الفرصة كاملة فى مشاركته فى لم أجزاء التجربة وإعادة تشكيلها بطريقته الخاصة.

وقد حفلت لغة الكاتب بالتضمينات الكثيرة التى تأتى نتيجة لسعة محصول الكاتب الثقافى المتعدد المصادر، مما يزيد من العبء على قارئه؛ إذ عليه أن يجهد نفسه كمشارك فى عملية الإبداع للكشف عن أسرار الرموز التى تحتويها تلك التضمينات، فالكاتب لا يقدم مادة جاهزة يتلقاها القارىء فى سهولة، بل يعطينا مادة فى حاجة إلى فحص مستمر لكافة العلاقات التى تحكم تلك المادة، وبذلك تصبح القصة مجالاً واسعًا لكثير من التفسيرات، التى تختلف باختلاف المتلقين الذين تختلف قراءتهم لها باختلاف استعداداتهم وقدرتهم على التلقى.

وقد أتاح الكاتب من خلال التكنيك الذى استخدمه لشخصياته حرية الحركة والتعبير، حيث ظل الكاتب مختفيًا وراء خشبة العرض، ولهذا نجد أن معظم قصص المجموعة، قد رويت

بضمير المتكلم، حيث تحكى الشخصية قصتها بنفسها، دون تدخل من الكاتب، وقد كانت الشخصيات فى هذه الحالات تتحدث عن مشاعرها وأفكارها فى أسلوب معبّر، وبطريقة تلقائية، تصل فى بعض الأحيان إلى درجة عالية من التعبير الذاتى، الذى قد يصل إلى درجة قريبة من المنولوج الداخلى غير المباشر، كما لاحظنا فى النص الذى اقتبسناه من قصة امتداد الظل، وكما فى قصة المولد، وعندما يسقط المطر، والدموع لا تمسح الأحزان، حيث تعبر الشخصيات عمّا يدور فى داخلها بصورة مباشرة.

وإلى جانب السرد والوصف، كان الحوار يقوم بدوره الفنى فى تقديم الشخصيات وبلورة الحدث، وتعميق الصراع، بل يكشف الحوار عن طبيعة الشخصيات، كما لاحظنا ذلك عندما تحدثنا عن شخصية الزفتاوى، تاجر القرية، وكيف استطعنا عن طريق الحوار أن نتعرف على ملامحه الداخلية وطبيعته المنافقة، كما نجد الكاتب يستغل أسلوب الرسائل إلى جانب الحوار - كما فى قصة تغريبه ولد اسمه كرم - باعتبار أن الرسالة لا تقل أهمية عن الحوار، إن لم تكن مساوية له فى الكشف عن الشخصية، وقد لجأ الكاتب إلى هذه التقنية؛ لأن الحوار بالرسائل كان بين كرم وأمه، ويفصل بينهما بعد مكانى هى فى مصر وهو فى الخليج، فلا مفر من أن تتحدث الأم إلى ابنها عن طريق الرسالة، ولعل من الطريف فى هذه القصة أن الكاتب يدخل شخصية سودانية تلتقى مع كرم فى الخليج، حيث مجمع الأرواح التى تهفو إلى جمع الثروات حفاظًا على الحياة، وهنا يلتقى المصرى والسودانى لقاءً تلقائيًّا، كأنما بينهما تعارف قديم منذ الأزل، وهى إشارة من الكاتب لا تخلو من المغزى الذى يشير إلى أن أبناء الوادى أخوة متعارفون أينما حلُّوا، ولو فى غير أرض الوادى الخصيب. وإن ظل كل منهما يتحدث لهجته المحلية الخاصة لأنهما متشاركان فى الآمال والآلام.

«أعطانى صديق سودانى سيجارة وأردف قائلًا: الحكاية شنو، مالك زعلان يازول؟

- الغربة صعبة سنة طويلة، وأنا غائب عن أربع نساء وطفل.

- يا زول خليها على الله، وانسَ الهم ينساك.

- الهم هو الذى لا ينسانى».

هكذا يقتسم كرم وصديقه السودانى آلام الغربة، ويعزى كل واحد الآخر، وقد شدتهما إلى بعض أواصر القربى، فهم وأمثالهم يعيشون فى الدوحة فى حى شعبى، يسكنه الفقراء والمساكين، لكنهم يحاولون أن يجدوا طريقهم إلى حياة أفضل؛ لأنهما دائمًا ينتظران يوم العودة إلى (حقل الفول الأخضر)، ويبحثان دائمًا عن القمر.

د. بشير عباس بشير
أستاذ الأدب الحديث المساعد
كلية الآداب - قسم اللغة العربية
جامعة أم درمان - السودان

رفاعة الطهطاوى
الناقد الأدبى

د. عطية عامر

حاول الكثير من الباحثين التعرض للنقد الأدبى المصرى أو العربى فى العصر الحديث بالدرس والتأريخ، ولكنهم انتهوا فى دراساتهم وتأريخهم إلى نتائج جزئية أو ناقصة، وذلك لسبب بسيط جدًّا ألا وهو أنهم لم يحاولوا أن يبدأوا دراساتهم وتأريخهم من أول مطلع هذا العصر الحديث، كما أنهم لم يهتموا بقراءة المصادر والوثائق التى خلّفها ذلك العصر الحديث منذ بدايته حتى الآن، ومن الواضح أن كل دراسة جزئية أو ناقصة لابدّ وأن تنتهى - إن انتهت إلى شىء - إلى نتائج جزئية أو ناقصة، وتظل جزئية أو ناقصة فى مجال الدراسات العلمية الأصيلة.

وقد أهملت تلك الدراسات الجزئية أو الناقصة التعرض لآراء رفاعة الطهطاوى فى النقد الأدبى، كما أغفلت الدور الذى لعبه فى مجال الدراسات الأدبية فى مصر.

لم يحاول رفاعة - على كل حال - أن يؤلف كتابًا فى النقد الأدبى يقدّم فيه نظريته فى النقد الأدبى. أو أن يسطّر آراءه عن منهاجه فى الدراسات الأدبية فى مؤلف خاص مستقل، وإنما نجد آراءه فى النقد والأدب مبثوثة فى مؤلفاته التى وصلت إلينا، وخاصة رحلته فى فرنسا: تخليص الإبريز فى تلخيص باريز[1]، وكتابه فى التأريخ: أنوار توفيق الجليل فى أخبار مصر وتوثيق بنى اسماعيل[2].

كان رفاعة مصلحًا يسعى لتحقيق «التمدن الحقيقى» فى مصر، وكان يرى أن أساس هذا التمدن أمران: العلم والعدل، وقد كرّس كل حياته للعمل على تحقيق هذا التمدن عن طريق التأليف، أو العمل فى المدارس والإدارة[3].

وقد رأى هذا المصلح أن هذا «التمدن الحقيقى» فى حاجة إلى التمهيد له، وانتهى به الأمر

---

(١) طبعت هذه الرحلة للمرة الأولى فى بولاق، عام ١٢٥٠ هـ

(٢) طبع الجزء الأول للمرة الأولى فى بولاق، عام ١٢٨٥ هـ أما الجزء الثانى - الذى سماه نهاية الايجاز فى سيرة ساكن الحجاز. فتم طبعه بعد وفاته فى القاهرة مطبعة المدارس الملكية، ١٢٩١ هـ = ١٨٧٤ م.

(٣) أنوار توفيق الجليل. جـ ١ ص ٥٢٠

إلى الإيمان بأن النهضة الأدبية تمهّد لذلك «التمدن الحقيقى»[١]. ويبدو أن هذا الإيمان كان نتيجة لقراءته لتاريخ فرنسا، ذلك التاريخ الذى يبرز أن الثورة الفرنسية الكبرى مهدّ لها تمهيدًا أدبيًّا وفكريًّا كبار كتاب فرنسا فى القرن الثامن عشر، كما كان أيضًا ثمرة لقراءته للتاريخ العربى، لأنه يؤكد بأن «تمدّن العرب تمدّنًا خاصا بهم بمجامع الفصاحة والبلاغة، ومجالس الأدب والمفاخرات» جعلهم «جميعا مستعدين لقبول التمدن الحقيقى»[٢].

النهضة الأدبية – كما يرى رفاعة – ليست هدفًا فى ذاتها، وإنما هى وسيلة للتمهيد لذلك «التمدّن الحقيقى»، وهى وسيلة ضرورية؛ وذلك لأنها تجعل الأفراد «متهيئين للتخلق بالأخلاق الحميدة، والرضا بالتغيرات الجديدة، وقبول التحسينات المفيدة»[٣].

وقد قاده هذا التفكير إلى عدم إدخال الأدب أو النقد الأدبى بين تلك «العلوم والفنون المطلوبة لتحقيق «التمدن» الذى يريده[٤]؛ كما قاده أيضًا إلى عدم التفكير فى كتابة مؤلف خاص بالأدب أو بالنقد الأدبى، وليس بغريب أيضًا أن نلاحظ أن رفاعة قد تحدث عن كثير من مظاهر الحياة الفرنسية فى رحلته، ولكنه لم يخصص فصلاً واحدًا لمعالجة الأدب الفرنسى، أو الكشف عن ذلك النشاط الأدبى، الذى كان سائدًا فى فرنسا فى الوقت الذى كان مقيمًا فيه فى ذلك القطر، أو التحدث عن الحركة الرومانتيكية وزعمائها فى فرنسا، تلك الحركة التى كانت تخوض معركة طاحنة ضد خصومها فى الوقت الذى كان يدرس فيه رفاعة فى باريس.

وكان طبيعيًّا نتيجة لهذا التفكير أن يعالج رفاعة قضايا الأدب والنقد الأدبى بطريقة عارضة: فهو يحدثنا عن المسرح الفرنسى فى الفصل السابع من المقالة الثالثة من رحلته الذى خصصه لمعالجة «منتزهات مدينة باريس»[٥]؛ ويوازن بين بعض جوانب الغزل فى الشعرين الفرنسى والعربى عند حديثه عن خلق الفرنسيين[٦]؛ ويعقد فصلاً فى «علم البلاغة المشتمل على البيان والمعانى والبديع»[٧] لإيضاح رأى «الإفرنج» فى تقسيم العلوم والفنون؛ ويذكر أن الفرنسيين لا يتغزلون فى الخمر عندما يتعرض لذكر عاداتهم فى شرب الخمور[٨].

ثم يتابع الموقف نفسه فى كتابه **أنوار توفيق الجليل**؛ فيتعرض لبعض المسائل الأدبية التى

---

(١) المرجع السابق، جـ ١، ص ٥٢٠.
(٢) انظر مقالنا: رفاعة الطهطاوى ودوره فى نقل الثقافة العربية إلى مصر.
(٣) المرجع السابق، جـ ١ ص ٥٢٠
(٤) تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، ص ١٠ – ١١.
(٥) تخليص الإبريز فى تخليص باريز، ص ٧٨ – ٩٣.
(٦) المرجع السابق ص ٥٢.
(٧) المرجع نفسه ص ١٨٥ – ١٨٦.
(٨) المرجع نفسه ص ٨٤.

تدخل فى نطاق تاريخ الآداب العربية، ولكنه لا ينظر إليها على أنها مسائل أدبية خالصة، وإنما يعالجها كقضايا تاريخية تدخل فى نطاق تاريخ العرب العام.

ويحسن بنا قبل البدء فى تحليل آراء رفاعة فى الأدب والنقد الأدبى، أن نلقى بعض الأضواء على ثقافته الأدبية والنقدية. يدين رفاعة فى هذا الشأن إلى تيارين رئيسيين: أما التيار الأول فهو تلك الثقافة التقليدية التى تلقاها أثناء دراسته فى الأزهر، غير أنها تمتاز بحب خاص للأدب وتذوق له نتيجة لتتلمذه على الشيخ حسن العطار[1] (١٧٦٦-١٨٣٥)، أما التيار الثانى فمصدره تلك الثقافة الفرنسية التى تأثر بها أثناء إقامته الطويلة فى فرنسا، وعاش معها كقارئ ومترجم ومدرس لها بعد عودته إلى مصر عام ١٨٣١ على أثر انتهاء بعثته هناك.

وقد سيطر التيار الأول على رفاعة قبل سفره إلى فرنسا عام ١٨٢٦، ولكنه بعد اتصاله بالثقافة الفرنسية، وتمكنه من قراءة الأدب الفرنسى وفهمه، ووقوفه على مفهوم العلم والعلماء، عرف أن المعرفة الدينية واللغوية التى تلقاها فى الأزهر لا تكفى لبناء ثقافة قوية، ولا تستطيع أن تنشيد حضارة حقيقية، وإنما لابدّ من تلك الثقافة الحديثة التى يعرفها الأوروبيون، والتى جعلوا منها أساسًا لبناء نهضتهم، ولهذا اندفع نحو تلك الثقافة الأوربية، وراح يختار منها ما رآه مفيدًا، وانكب على قراءة الكثير من المؤلفات، كما قام بترجمة بعضها إلى اللغة العربية، ويعلن رفاعة نفسه فى رحلته أنه قرأ «كثيرًا من كتب الأدب: فمنها مجموع نويل، ومنها عدد مواضيع من ديوان فولتير[2]، وديوان رسين[3]، وديوان رسو[4]، خصوصا مراسلاته الفارسية التى يعرف بها الفرق بين آداب الإفرنج والعجم.. وكثيرًا من المقامات الفرنساوية. «وبالجملة فقد اطلعت فى آداب الفرنساوية على كثير من مؤلفاتها الشهيرة.. وقرأت أيضًا.. جزأين من كتاب يسمى روح الشرايع، مؤلفه.. يقال له منتسكو[5].. وقرأت أيضًا.. كتابًا يسمى عقد التأنس والاجتماع الإنسانى[6]، مؤلفه يقال له روسو.. وقرأت عدة مجال نفيسة من معجم الفلسفة للخواجة فولتير»[7].[8] ومعنى ذلك أن رفاعة ركزّ جزءًا كبيرًا من قراءته لثلاثة من كبار كتاب ومفكرى

---

(١) انظر عنه: سامى بدراوى، الشيخ حسن العطار. رائد البعث الأدبى فى مصر الحديثة، ١٧٦٦-١٨٣٥-١١٨٠-١٢٥٠ المجلة، مارس ١٩٦٥، ص ٣٠ - ٣٥.

(٢) يعنى فولتير Voltaire.

(٣) يعنى راسين Racine.

(٤) مؤلف هذه المراسلات هو مونتيسكيو لاروسو.

(٥) مونتيسكيو، وكتابه هو Esprit des lois.

(٦) Le. Con traut social.

(٧) فولتير Dictiomnaire philosophipue.

(٨) تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، ص ١٤٩ - ١٥٠.

القرن الثامن عشر الفرنسى، كما اهتم خاصة بقراءة راسين من بين كتاب العصر الكلاسيكى فى فرنسا، أما تلك المؤلفات الشهيرة الأخرى التى قرأها من الأدب الفرنسى، فإننا - للأسف الشديد- لا نعرف عنها شيئًا، كما أننا لا نستطيع الجزم بأنه كان من بينها شيئًا من الأدب الرومانتيكى، كل ما نعرفه هو أنه كان يقوم أثناء إقامته فى باريس بقراءة «كازيطات العلوم اليومية والشهرية»[١]، وليس من شك فى أن هذه الصحف كانت تتعرض للحركة الرومانتيكية التى كانت تثير جدلاً وخصامًا فى كل مكان وخاصة على صفحات تلك الصحف.

ومهما يكن من أمر، فقد تأثر رفاعة بهذين التيارين فى مفاهيمه الأدبية والنقدية، كما سنكشف عن ذلك فيما بعد.

تظهر كلمة أدب - بمعناها الفنى - فى مؤلفات رفاعة فى صور مختلفة: يتحدث فى رحلته عن «العلوم الأدبية الفرنساوية»[٢]؛ ويعنى بذلك الإنتاج الفرنسى فى كل الفنون الأدبية. ويذكر عند حديثه عن المسرح الفرنسى[٣] بأن بعض الممثلين والممثلات فى فرنسا «ربما» أنتج الكثير «من التآليف الأدبية والأشعار»[٤]؛ ويقصد بـ «التآليف الأدبية» كل ما هو غير شعر، وعند تعرضه لدور الكتب فى باريس، يعلن أن «خزانة الارسنال» تضم «كتب تاريخ وأشعار»[٥] ونظن أنه يعنى بكلمة «أشعار.. هنا «أدب». ثم يعود من جديد إلى إيراد «العلوم الأدبية»[٦] عندما يسرد الأكاديميات الفرنسية، مشيرًا بذلك إلى جميع الإنتاج الفرنسى فى الفنون الأدبية. ولكنه عندما يذكر تلك الأكاديميات التى تهتم بالأدب، نراه ينتقل من اصطلاح إلى آخر: فهو يخبرنا أن «هناك أكدمة تسمى أكدمة تقييد الفنون الأدبية»، مؤكدًا أن وظيفتها «الاشتغال بالألسن النافعة وبآثار القدماء»، ولكنه يبرز خاصة بعض النشاط الذى تقوم به ومن بينه «العلوم الأدبية». ثم يتبع هذا كله بقوله: «وغالب شغلها تكميل آداب العلوم الفرنساوية بما خلت عنه مما هو فى كتب علوم اللغات الغربية»[٧]. فهو يدرج تحت اصطلاح «الفنون الأدبية» ما أطلق عليه «العلوم الأدبية» وما سماه «آداب العلوم الفرنساوية». فإذا عرفنا أن أكاديمية «تقييد الفنون الأدبية» ووظيفتها الأساسية الاهتمام «بالألسن النافعة» - تشتغل «بالعلوم

---

(١) المرجع السابق، ص ١٥٠.
(٢) ص ٦٢.
(٣) تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، ص ٨٧ - ٨٩.
(٤) المرجع السابق، ص ٨٨.
(٥) المرجع نفسه، ص ١٢٥.
(٦) المرجع نفسه، ص ١٢٩.
(٧) المرجع نفسه، ص ١٣٠.

الأدبية» وتكمل «آداب العلوم الفرنساوى»، أصابنا العجب من عدم اهتمام رفاعة بتحديد كل هذه الأمور تحديدًا واضحًا.

ثم هناك أكاديمية أخرى «تشتغل بعلوم الإنشا والبلاغات»، وهى تهدف إلى «تدوين العلوم الأدبية وحفظ غريبها: حتى لا تفسد لغة الفرنسيس»[1]. وكل هذا دون تحديد لمعنى «الإنشا والبلاغات».

ثم يعود من جديد إلى ذكر «الفنون الأدبية»[2] عندما يصف الأدباء بأنهم «أرباب» هذه الفنون.

وتظهر كلمة «الأدب» وحدها فى الوقت الذى يأخذ فيه فى سرد ما طالعه من الأدب أثناء إقامته فى باريس (١٨٢٦-١٨٣١)[3]. ويفهم من ذلك أن اسم الأدب عنده يشمل قصص الأطفال، كما يشمل شعر راسين (١٦٣٩-١٦٩٩) ومؤلفات فولتير (١٦٩٤-١٧٧٨) ومونتيسكيو (١٦٨٩-١٧٥٥) وجان جاك روسو (١٧١٢-١٧٧٨)، ومعنى ذلك أن رفاعة قد قبل هذه المرة الفهم الفرنسى لمعنى كلمة الأدب، ولكن هذا القبول منه لتحديد الفرنسيين لمفهوم الأدب، لا يمنعه من فرض اصطلاحات الأدب العربى على الأدب الفرنسى، فهو يؤكد لنا أنه قرأ أثناء إقامته فى باريس «كثيرًا من المقامات الفرنسية»[4]، وذلك دون توضيح أو تقديم مثال من تلك «المقامات».

ويبدو أن إدراك رفاعة لمفهوم الأدب كان ناقصًا وغامضًا، وهذا هو السبب فى لجوئه إلى كل هذه الكلمات المتعددة عن الأدب دون تحديد لمفهومها ومضمونها، ويمكن الظن بأن النقص والغموض مرجعهما إلى عدم محاولة رفاعة فهم معنى ومضمون كلمة الأدب عند الفرنسيين، كما أنه كان دائمًا يتأرجح فى دراسته الأدبية والنقدية بين مفاهيمه الأزهرية للأدب، وبين ما عرفه فى فرنسا من مفاهيم جديدة عن الأدب والنقد الأدبى.

وعلى الرغم من هذا كله، فإننا نجد عند رفاعة - وخاصة فى كتابه التاريخى **أنوار توفيق الجليل** - بعضًا من النصوص التى قد يفهم منها أنه ربما كان يرى أن الأدب صورة للمستوى الحضارى للمجتمع. يؤكد رفاعة أن «قصائد العرب هى التى دلت على أيامهم ووقائعهم ودرجة ترفهم ومجدهم وعلو شهامتهم»[5]. وهذا الكلام ليس جديدًا، وإنما نراه فى كثير من الكتب

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٣١.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٣١.
(٣) المرجع نفسه، ص ١٤٩ - ١٥٠.
(٤) المرجع نفسه، ص ١٥٠.
(٥) أنوار توفيق الجليل جـ١ ص ٥١٦.

العربية القديمة التى تعرضت بالذكر للشعر العربى. كل ماهو جديد فيه هو أن ترديد رفاعة له. وربما يوحى بأنه كان يرى أن الأدب إنما هو مرآة للمجتمع الذى ظهر فيه. وهو رأى نادت به المدرسة الرومانتيكية عند ثورتها ضد القواعد الجمالية الثابتة التى آمنت بها المدرسة الكلاسيكية، وليس من المستبعد أن يكون رفاعة قد رأى فيها سمعه أثناء إقامته فى باريس عن الأدب تشابها مع ما ذكره العرب فى القديم، فأورد هذا النص الذى ذكره عن الشعر العربى. ومثل هذا الموقف ليس بغريب على رفاعة؛ لأنه كان يحلو له دائمًا أن يرجع بعض أحكامه على ما شاهده أو رآه أو قرأه فى أوروبا إلى ما يشابهه عند العرب فى القديم.

والمنتج للأدب عند رفاعة هو الأديب[١] ويجمعه على الأدباء، ويصفهم بأنهم «أرباب الفنون الأدبية»[٢]، أو هو الكاتب[٣]، ويصفه بأنه ذلك الذى «يفصح عن مراده بنظم أو نثر»[٤].

ولا نجد عند رفاعة تحديدًا لمفهوم النقد الأدبى، وإنما نراه يذكر – عند حديثه عن الأكاديمية الفرنسية أن أعضاءها «يمتحنون مؤلفات العلوم الأدبية»[٥]. فهل معنى النقد الأدبى عنده هو امتحان الإنتاج الأدبى؟ من الممكن استنتاج هذا المعنى من النص السابق غير أننا نظن أن رفاعة لم يفعل سوى أنه ترجم ترجمة حرفية النص الفرنسى الذى يعدّد الأعمال التى يقوم بها أعضاء هذه الأكاديمية: Ils examinent les oeuvres littirairea. وهناك فرق بين فعل examin-er وفعل critiquer فى اللغة الفرنسية من الناحية الاصطلاحية المتعلقة بالنقد الأدبى، وذلك على الرغم بأن هناك من يفسر تفسيرًا لغويًّا بحتا فعل نَقَد بأنه «امتحان للإنتاج الفنى أو الأدبى، يقصد به الكشف عن المحاسن والعيوب»[٦].

وتظهر كلمة «النقد» فى كتابه أنوار توفيق الجليل، وذلك عند حديثه عن سوق عكاظ، فيقول: «وكان إذا فرغ الشاعر من الإنشاد، أمعن الحاضرون النظر فى بنات أفكاره، ونقدوها بصيرف عقولهم، وظهرت فى وجوههم سيما الاستحسان.. أو تبين من حالهم أنهم لم يستحسنوا نظامه، ولا استصوبوا كلامه»[٧].

ومهما يكن من أمر هذا الضعف والغموض فى تحديد الأدب والنقد الأدبى تحديدًا واضحًا، فإنه يمكن – على كل حال – أن نستخرج بعض الآراء الأدبية والنقدية من مؤلفاته.

---

(١) ترجمة منه للكلمة الفرنسية littérateur.

(٢) تلخيص الإبريز فى تلخيص تابريز، ص ١٣١.

(٣) ترجمة منه للكلمة الفرنسية ecrivain.

(٤) تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، ص ١٧٩.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٢٩.

(٦) Robert le petit Robert. Dictionnaire alphsbetigue et ana lotigue da langue francaise' p' 384.

(٧) جـ ١، ص ٤٩٣.

فطن رفاعة فى رحلته إلى أن التشابه بين العرب والفرنسيين يجعل مسألة نقل التقافه الفرنسية إلى مصر أمرًا سهلاً، وأكد أن الفرنسيين «أقرب شبهًا بالعرب منهم للترك ولغيرهم من الأجناس»[١]، وهل معنى ذلك أن التشابه فى الجنس يؤدى إلى التشابه فى الثقافة؟ أمر يمكن فهمه من نص رفاعة؛ لأن التشابه فى الجنس ربما يؤدى بدوره إلى تشابه فى الطباع والذوق والانفعال أمام قضايا الإنسان ومظاهر الطبيعة، ومعنى ذلك أيضًا أن الاختلاف فى الجنس ربما يتبعه الاختلاف فى الثقافة، ومثل هذا الاختلاف فى الجنس يجعل نقل الثقافة بين شعبين مختلفتين فى الجنس أمرًا صعبًا.

ومعنى ذلك مرة أخرى أن لكل جنس ثقافته الخاصة به، وأن الترابط بين الجنس والثقافة أمر لا يمكن إنكاره إنكارًا تامًا. ولما كان الأدب جزءًا من الثقافة العامة لأمة من الأمم، فإنه يجوز القول بأن لكل جنس أدبه الخاص به، وأن الترابط بين الجنس والأدب شىء لا يحسن رفضه رفضًا باتًا، بل يحق لنا أن نبحث عن طبيعة هذا الجنس من خلال دراسة إنتاجه الأدبى، ونفسر الأدب بواسطة الكشف عن موافقته أو مخالفته لطباع هذا الجنس.

ويبدو أن رفاعة كان يؤمن بأن الأدب الرفيع هو ذلك الأدب الذى يلائم طباع الجنس الذى أنتجه؛ لأنه يصف «قصائد العرب كالمعلقات وغيرها» بالجودة، لملاءمتها «لطباع هؤلاء العرب»[٢]. ولكنه يربط كل هذا بالبيئة والعصر اللذين ظهرا فيهما، فهو يرى أن تلك الجودة ليست أمرًا مستقلاً فى ذاته وإنما من الواجب أن ينظر إليها «بالنسبة لأزماتها» وموافقتها «ذوق تلك الأزمان والمألوف للأبصار»[٣].

فإذا تغيرت البيئة ومضى العصر وجاء عصر آخر، فلابد وأن يتغير الأدب، وتتغير مفاهيمه، وتبرز إلى الوجود مقاييس جديدة لجودة الإنتاج الأدبى، ويضرب رفاعة لنا مثلا فيقول: «فلو فرض أن شعراء عكاظ خرجوا من قبورهم، كيقظة أهل الكهف من رقدتهم، وعرض عليهم قصائد المولدين، لمجّتها أسماعهم، وكرهتها نفوسهم»[٤].

ومعنى ذلك أن رفاعة يرى أنه لا يمكن معرفة جودة الإنتاج الأدبى إلا عن طريق الجنس والزمن والبيئة، ومادام الزمن والبيئة يتغيران من جيل إلى جيل، فإنهما يلعبان دورًا حاسما فى تطوير مقاييس الجودة عند تفسير الإنتاج الأدبى.

وهذا الرأى الذى أدلى به رفاعة فيه تجديد كبير فى مجال الدراسات الأدبية والنقدية فى مصر

---

(١) تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، ص ٢٠٠.
(٢) أنوار توفيق الجليل، جـ ١، ص ٥١٠.
(٣) المرجع السابق، جـ ١، ص ٥١٠.
(٤) المرجع السابق، جـ ١ ص ٥١٠.

فى القرن الماضى، وقفزة واسعة إلى الأمام فى محاولة ربط الأدب بالمجتمع الذى ظهر فيه، وتفسير الظواهر الأدبية تفسيرًا اجتماعيًّا. والشيء الذى يلقى بعض ظلال الغموض والضعف على هذا الرأى، هو أن رفاعة لم يحدده تحديدًا واضحًا، كما أنه لم يقدمه للقراء إلا بطريقة عرضية، وتركه دون شرح، ودون محاولة العمل على استغلاله لبناء مذهب نقدى متكامل. ولو فعل رفاعة كل هذا لأحدث ما أحدثه الناقد الفرنسى الشهير تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣)[1] فى مجال النقد الأدبى، ولكنه من الإنصاف يجب أن نعترف أن رفاعة كان يعيش فى مصر فى بيئة غير البيئة التى كان يعيش فيها تين فى فرنسا، كما أن تلك النظرية التى نادى بها تين فى مجال تفسير الخلق الفنى كانت ثمرة لعدة محاولات كثيرة فى مجال النقد الأدبى فى فرنسا، تلك المحاولات التى قام بها عدد كبير من النقاد فى القرن التاسع عشر قبل تين وفى عصر تين نفسه.

ومهما يكن من اختلاف فى البيئة والتكوين والثقافة بين كل من رفاعة وتين، فإن هناك الكثير من الاتفاق بينهما على تلك الأسس التى يمكن أن تفسر بها الظواهر الأدبية: يرى رفاعة أنها: الجنس، والبيئة، والزمن؛ بينما يرى تين أنها: الجنس، والبيئة، واللحظة المناسبة.

ولكن على الرغم من هذا الاتفاق بين رفاعة وتين، فإن الفرق بين الرجلين كبير لقد أشار رفاعة إلى هذه الأسس إشارة عرضية ودون تحديد أو توضيح واستغلها فى بعض دراساته الأدبية، وجعل تين من تلك الأسس فلسفة واضحة متميزة فى مجال الفن والنقد الأدبى.

أتأثر أحدهما بالآخر؟ إنه لمن الخطأ الزعم بأن تين قد قرأ رفاعة وتأثر به، كما أنه من الخطأ الادعاء بأن رفاعة مدين بما ذكره لآراء تين فى هذا الشأن؛ وذلك لأن رفاعة أشار إلى دور «الجنس» فى مجال الثقافة فى تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، الذى طبع للمرة الأولى فى بولاق عام ١٢٥٠هـ = ١٨٣٤م، فى حين أن تين أعلن نظرنيه فى تفسير الظواهر الفنية والأدبية فى مقدمة كتابه الذى ظهر فى فرنسا عام ١٨٦٣ Histoire de la litterature Ang laise (تاريخ الأدب الإنجليزى).

لكننا نلاحظ من جهة أخرى أن كتاب رفاعة أنوار توفيق الجليل قد ظهر عام ١٢٨٥ = ١٨٦٨م؛ أى بعد ظهور كتاب تين عن الأدب الإنجليزى. فهل تأثر رفاعة بنظرية الجنس فى كتابه أنوار توفيق الجليل؟ كل ما نستطيع أن نقوله فى هذا الشأن هو أن رفاعة لم يذكر فى تخليص الإبريز فى تلخيص باريز إلا عامل «الجنس»؛ ومعنى ذلك أن إضافة عاملى «البيئة» و «الزمن» فى مؤلفه الآخر الذى ظهر بعد خمس سنوات من ظهور كتاب تين، قد يؤدى بنا إلى الظن بأن رفاعة ربما يكون قد تأثر بآراء تين؛ لأنه من الصعب الادعاء بأن رفاعة

(١) أنظر: Chevrillon' A.' Taine Formation de sa pensee, Giraud' V'. Essai sur Taine.

قد انقطعت الصلة بينه وبين المؤلفات الفرنسية، كما أنه لمن العسير الزعم بأن رفاعة لم يكن يعرف شيئًا عن مفكر كبير مثل تين؛ ذلك المفكر الذى أثارت آراؤه الكثير من الجدل فى فرنسا وخارجها.

ونود أن نؤكد هنا أن رفاعة المفكر قد تأثر تأثرًا كبيرًا - وذلك كما تأثرتين - بتلك الروح العلمية التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر فى فرنسا، والتى كانت تسعى بكل ما تستطيع من قوة إلى تفسير جميع الظواهر الأدبية وغيرها تفسيرًا علميًّا.

وعلى الرغم من تلك الروح العلمية التى تأثر بها كل من رفاعة وتين، فإن رفاعة لم يحاول أن يقيم من تلك الأسس والعوامل - التى أشرنا إليها - نظامًا صارمًا لا يخرج عنه النقد الأدبى، وذلك كما فعل تين، وإنما يجعل من الجنس والبيئة والزمن أسسًا إلى جانب تلك الأسس الأخرى التى نادى بها، وطبقها على دراساته الأدبية، ومعنى ذلك أنها جانب من جوانب النقد الأدبى، وليست هى كل النقد الأدبى - بل إنه ذهب أبعد من ذلك فأكّد أن «القوانين الصناعية» - مهما كانت - «تفيد علمًا لا ملكة»[1]، والعلم ليس هو كل شىء فى مجال الإنتاج الأدبى والدراسات النقدية، وإنما لابدّ من الملكة الأدبية فى إنتاج الأدب ونقده؛ وذلك لأن الأديب العربى «صاحب هذه الملكة» لو «رام... أن يحيد عن الأساليب العربية لما وافقه لسانه على ذلك»، كما أن الناقدِ الأدبى لو «عرض عليه الكلام الحائد عن الأسلوب العربى وعن البلاغة، مجّه سمعه»[2]. وليست هذه الملكة ناتجة عن معرفة علمية خالصة، أو عن تطبيق لتلك «القوانين الصناعية» التى يحددها العلم، وإنما نتيجة لحياة طويلة مع «كلام العرب الذين مارس كلامهم»[3]. ولو حاول متسائل أن يطالبه بأدلة على قوله وأحكامه، «ربما عجز عن الاحتجاج لذلك»، والسبب فى هذا العجز يرجع إلى «أنه بالنسبة له أمر وجدانى»[4]، وليست ممارسة منه لقوانين علمية؛ وذلك لأن «ممارسة القوانين لا تفيد هذه الملكة»[5].

والملكة التى يحتاج إليها الأديب الذى يكتب بالعربية هى «ملكة اللغة العربية»، ويعرّفها لنا بأنها «هى حصول ملكة البلاغة»[6]. ولكن ما هى «ملكة البلاغة»؟ يقول رفاعة إنها «مطابقة اللفظ للمعنى من جميع وجوهه، بخواص تقع للتراكيب فى إفادة المعنى»؛ ومعنى ذلك - كما يرى

(١) أنوار توفيق الجليل، جـ١، ص ٥٤٣.
(٢) المرجع السابق، جـ ١، ص ٥٤٣.
(٣) المرجع نفسه، جـ١، ص ٥٤٣.
(٤) المرجع نفسه، جـ١، ص ٥٤٣.
(٥) المرجع نفسه، جـ١، ص ٥٤٤.
(٦) المرجع نفسه، جـ١، ص ٥٤٣.

رفاعة – أن المتكلم «البليغ للسان العربى يتحرى الهيئة المفيدة لذلك على أساليب العرب وعن حال مخاطباتهم، وينظم الكلام على ذلك الوجه»[1]. ولا ينسى أن يؤكد أن كل هذه الأمور لا يمكن أن تتحقق إلا إذا تمكن الأديب «من الامتزاج بكلام العرب» و «حصلت له الملكة فى نظم الكلام على هذا الوجه»[2].

وتدفعه الروح العلمية من جديد إلى الاعتراف بدور البيئة فى تكوين هذه الملكة الأدبية، فيؤكد أن تلك الملكة لا تكتسب إلا بالنشأة والتربية فى البيئة العربية[3].

وإذا كانت الملكة الأدبية شرط للإنتاج الأدبى، فإن **الملكة النقدية** شرط لابدّ من توفره عند الناقد الأدبى، ويسميها رفاعة **الملكة الذوقية**[4]، ويعرفها بأنها التمكن من «ذوق العرب السليم، والحصول على ملكة البلاغة الذوقية»[5]، ويرى أن ذلك الذوق السليم «ليس من العلم القانونى فى شىء»، كما أنه لا يمكن اكتسابه «من القوانين المسطرة فى الكتب»[6].

أما الملكة الذوقية، فإنها لا تتحقق إلا إذا تمتع الناقد الأدبى بما سماه رفاعة «الاقتدار الذوقى»[7]. ويؤكد أن هذه الملكة الذوقية لا تكتسب عن طريق «ممارسة القوانين»[8]، وإنما عن طريق النشأة والتربية فى البيئة العربية، و «بالممارسة والتكرار لكلام العرب»[9]، ولهذا فإنه لمن العسير – كما يرى رفاعة – أن تتوفر هذه الملكة الذوقية «للأعجمى الذى اكتسب فى أعجميته ملكة راسخة»، وذلك لأن أعجميته «تدفع الملكة العربية، ولاتكاد تجامعها». كما أنه من الصعب أن «يكتسبه الأعاجم الداخلون فى اللسان العربى، الطارئون عليه، والمضطرون إلى النطق به»[10]. ويعلن رفاعة أنه لمس انعدام هذه الملكة الذوقية عند كثير «من الأغراب البعيدين عن مدارك العربية»[11].

وليس الذوق الذى تحدّث عنه رفاعة قائمًا على أسس جمالية ثابتة لا تعرف التغيير، وإنما هو

---

(١) المرجع نفسه، جـ١، ص٥٤٣.
(٢) المرجع نفسه، جـ١، ص٥٤٣.
(٣) المرجع نفسه، جـ١، ص٥٤٤.
(٤) المرجع نفسه، جـ١، ص٥٤٤.
(٥) المرجع نفسه، جـ١، ص٥٤٣.
(٦) المرجع نفسه، جـ١، ص٥٤٤.
(٧) المرجع نفسه، جـ١، ص٥٤٤.
(٨) المرجع نفسه، جـ١، ص٥٤٤.
(٩) المرجع نفسه، جـ١، ص٥٤٤.
(١٠) المرجع نفسه، جـ١، ص٥٤٣ – ٥٤٤.
(١١) المرجع نفسه، جـ١، ص٥٤٤.

ذوق متغير متطور متجدد، ذوق يتغير إذا تغيرت البيئة والأزمان، ولهذا فإنه يعلن أن «قصائد العرب» قبل الإسلام وجدت رواجًا وامتحانًا عند هؤلاء العرب؛ لأنها وافقت «ذوق تلك الأزمان»[١]. فلما تغير الزمن، كان لابدّ وأن يتغير الذوق، ويبرز إلى الوجود ما سماه «ذوق المولدين»، ذلك الذوق الذى يتميز - كما يرى رفاعة - بالرقة والانسجام[٢]. فالذوق - إذن - عنده أمر نسبى، ويحسن أن ينسب دائمًا إلى وقته، ولهذا يقول فى بعض آرائه النقدية: «أقول فصيحة بليغة مألوفة لذوق الوقت»[٣].

والذوق أيضًا متطور، يرتقى مع تقدم «العمران»، كما يقول رفاعة[٤]. وهو أيضًا متجدد إذا «تقدمت الحضارة»، و «عظم الملك، واتسعت دوائر العلوم»[٥] والمعارف. فالذوق المتجدد اصطلاح ذكره رفاعة[٦]، ولم يكن بالنسبة له مفهومًا غامضًا.

وكما تؤثر البيئة فى الذوق الأدبى فى محيط الأدب الواحد، وكما يلعب الزمن دوره فى تغيير هذا الذوق فى دائرة الأمة الواحدة، فإنه لمن الطبيعى - كما يرى رفاعة - أن يؤثر الجنس فى اختلاف هذا الذوق الأدبى، وأن يكون لكل أمة ذوقها الأدبى الخاص بها، وأن يكون لكل أدب ذوق أدبى متميز عن الآداب الأخرى[٧]. ومثل هذا اللون من التفكير ليس غريبًا من رفاعة؛ لأنه لا ينكر دور الجنس فى الانتاج الأدبى بصورة عامة، كما أنه يرى أن اختلاف البيئة والزمن يؤثر تأثيرًا أكيدًا على الذوق الأدبى.

ولم يقف رفاعة عند هذا الحد من الآراء الأدبية والنقدية، وإنما يعالج قضايا أخرى من قضايا الأدب والنقد، ويلقى برأيه فيها فى وقت قلّ فيه الاهتمام بمثل هذه القضايا، لا يقول رفاعة مع القائلين بأن الأسلوب هو الرجل، وإنما يرى أن الأسلوب هو اللغة. فلكل لغة أسلوبها فى التعبير، وتختلف الأساليب الأدبية باختلاف اللغات، وقد تتفق لغتان أو أكثر فى استحسان أسلوب، وقد تختلف لغتان أو أكثر فى ذلك، وليس معنى ذلك فساد هذا الأسلوب أو ذاك، أو رقى أسلوب هذه اللغة عن الأخرى، وإنما معناه أن لكل لغة أسلوبها الخاص بها، وأن لكل أدب أسلوبه ومميزاته[٨].

---

(١) المرجع نفسه، جـ١، ٥١٠.
(٢) المرجع نفسه، جـ١، ٥١٠.
(٣) المرجع نفسه، جـ١، ٥١٠.
(٤) المرجع نفسه، جـ١، ص٥١١.
(٥) المرجع نفسه، جـ١، ص٥١١.
(٦) المرجع نفسه، جـ١، ص٥١١.
(٧) تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، ص١٨٦.
(٨) المرجع السابق، ص١٨٥.

وليس من شك فى أن تسليمه بدور الجنس والبيئة والزمن فى الإنتاج الأدبى، قد أثر فى هذا الرأى الذى قدمه لنا عن الأسلوب، كما أن ثقافته الفرنسية قد أعانته على الموازنة بين اللغتين العربية والفرنسية، ومحاولة الكشف عن وجوه الاتفاق والاختلاف بين أسلوب كل منهما، يرى رفاعة - مثلا - أن «اللسان الفرنسى» لا يلجأ إلى «تلاعب العبارات، والتصرف فيها، ولا بالمحسنات البديعية واللفظية»، ويؤكد أنه «خال عنها، وكذا غالب المحسنات البديعية المعنوية»، بل «ربما عدّ ما يكون من المحسنات فى العربية ركاكة عند الفرنسيس». ويورد للقراء بعضًا من الأمثلة فيقول: «لا تكون التورية من المحسنات الجيدة الاستعمال إلاّ نادرًا، فإن كانت فهى من هزليات أدبائهم. وكذلك مثل الجناس التام والناقص، فإنه لا معنى له عندهم، ونذهب ظرافة ما يترجم من العربية مما يكون مزيّنًا»[1]. ولا يتردد فى أن يؤكد فى نهاية هذه الموازنة بأن «لكل لسان اصطلاح»[2].

ويتعرض رفاعة للشعر، فيذكر أن كل كاتب «يفصح عن مراده بنظم أو نثر»، ويعرف لنا «النظم» بقوله: «هو أن يفصح الإنسان عن مقصوده بكلام موزون مقفى»، ولكنه يؤكد أن الوزن والقافية لا يكفيان فى هذا «النظم»، وإنما لابدّ - «زيادة عن الوزن» - من «رقة العبارات، وقوة الأساليب الداعية لنظمه»[3]. ولا يقف رفاعة عند هذا التعريف الذى يدل على رفضه للشعر الذى لا يزيد عن الوزن والقافية، وإنما يقدم للقراء النتائج التى وصل إليها بعد وقوف على صورٍ من الشعر الأوروبى:

١ - نظم الشعر غير خاص بالعرب.

٢ - شعر كل لغة له موسيقاه الخاصة به، و «كل لغة يمكن النظم فيها بمقتضى علم شعرها».

٣ - اللغة الفرنسية لا تعرف «تقفية النثر».

٤ - معرفة العروض غير كافية لقول الشعر، وإنما «لابدّ أن يكون الشاعر به سجيّة النظم سليقة وطبيعة، وإلاّ كان نفسه باردًا، وشعره غير مقبول»[4].

٥ - ترجمة الشعر تجنى على كل عناصر الجمال فيه. ويعلق رفاعة على ترجمة قام بها لقصيدة فرنسية قائلاً: «هذه القصيدة - كغيرها من الأشعار المترجمة من اللغة الفرنساوية - علية النفس فى أصلها، ولكن بالترجمة تذهب بلاغتها، فلا تظهر علو نفس صاحبها». وكذلك الشأن

---

(١) المرجع السابق، ص ٥٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٥٦.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٧٩.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٨٠.

مع الشعر العربى، فإنه لا يمكن ترجمته «إلى غالب اللغات الأفرنجيـة من غير أن يـذهب حسنه»، بل ربما «صار باردًا»[١].

ويبدو أن رفاعة كان يؤمن بعمود الشعر العربى القديم، ويرى فى هذا الشعر مثلًا أعلى، من الواجب اتباعه، والنسج على منواله؛ لأنه كانت للآداب «فى الجاهلية فوائد جزيلة، كانت سببًا فى تمهيد الإسلام... فلعلها يترتب على معرفتها الآن إلفا من الإسلام، ويزيد بسطة فى العلم والجنس، ويقوى بين أمم الأنام»[٢].

وقد تعرض رفاعة لبعض المسائل التى يتفق أو يختلف فيها الشعران العربى والفرنسى: فهو يرى أن «مزاج» الفرنسيين فى «الأشعار الحربية» يشبه «مزاج» العرب[٣]؛ ويمتـدح امتناع الشعراء الفرنسيين عن «تغزل الجنس فى جنسه»، ويؤكد أنه لا يحسن أن يقال فى الفرنسية على لسان رجل «عشقت غلامًا»؛ وذلـك لأنهم «يرون هـذا من فساد الأخـلاق»، و «من أشد الفواحش»، ولهذا فإنه «قلما ذكروه صريحًا فى كتبهم، بل يكنون عنه بمـا أمكن، ولا يُسمح التحدث به أصلًا». ويدافع عن موقفهم، معلنًا أن «الحق معهم»، مقدمًا الدليل على ذلك بقوله: «إن أحد الجنسين له فى غير جنسه خاصة من الخواص، يميل بها إليه كخاصة المغناطيس فى جذب الحديد مثلًا، وكخاصة الكهرباء فى جذب الأشياء، ونحو ذلك. فإذا اتحد الجنس، انعدمت الخاصة، وخرج عن الحالة الطبيعية»[٤]. لقد ابتعد رفاعة فى تبريره لموقف الأدب الفرنسى عن كل تفسير أخلاقى أو دينى، وإنما لجأ إلى الكشف عن الجانب الطبيعى والنفسى فى هذا الموقف، موضحًا الفرق بين صلة الجنس بجنسه وبغير جنسه، معلنا عن الشذوذ الذى يكمن فى موقف الشعراء العرب الذين لجئوا إلى مثل هذا اللون من الغزل.

ولاحظ رفاعة أيضًا أن الفرنسيين «لا يتغزلون» بالخمر فى شعرهم، وإنما تحدثوا عن الخمر فى «كتب مخصوصة متعلقة بالسكارى»، ولكنهم لا يعتبرون مثل هذه المؤلفات «من الأدبيات الصحيحة فى شىء أصلًا»، وإنما يدخلونها فى باب «الهزليات» التى كتبت «فى مدح الخمرة»[٥]. ولا يدفع رفاعة أحد الموقفين، ولكنه يسجل الظواهر الأدبية كما هى فى الواقع، وكأنه يود أن يوضح لنا أن لكل أدب تقاليده الخاصة به، وأن الاختلاف فى هذه التقاليد الأدبية ليس معناه سمو أدب على آخر.

---

(١) المرجع نفسه، ص٦٤.

(٢) أنوار توفيق الجليل، جـ١، ص٥١٦.

(٣) تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، ص١٢٤.

(٤) المرجع السابق، ص٥٢.

(٥) المرجع السابق، ص٨٤.

هذا العالم الذى يلاحظ الظواهر الأدبية، ويسجل المتفق منها والمختلف، ويستقرىء ما لاحظه وسجله، ثم يوازن بينها، هذا العالم جعل من الموازنة مبدأ من المبادىء التى استخدمها فى دراساته الأدبية والنقدية، فهو يوازن بين الظواهر الأدبية فى الأدب الواحد - العربى أو الفرنسى - أو فى الآداب المختلفة وخاصة بين الأدبين العربى والفرنسى، وتقوم هذه الموازنات الأدبية على أساس بيان أوجه التشابه أو الاختلاف بين الأدبين، ولكن دون مناقشة - فى أكثر الأوقات - للأسس التى يقوم عليها كل اتجاه من هذه الاتجاهات. فقد وازن رفاعة بين الشعرين العربى والفرنسى، كما سبق أن ذكرنا[1]؛ كما وازن بين «اللسان العربى» و «اللسان الفرنسى» فى رحلته[2]؛ كما وازن بين الممثلين الفرنسيين وما سماهم «عوالم مصر وأهل السماع»[3]؛ وبين سهولة اللغة الفرنسية وصعوبة العربية[4]؛ ووازن أيضًا بين مونتيسكيو وابن خلدون[5]. إلى غير ذلك من الأمثلة والقضايا.

وليس من شك فى أن هذه الموازنات الأدبية التى أجراها بين الأدبين العربى والفرنسى تحمل فى طياتها لونًا من الاتجاه الجديد فى مجال الدراسات الأدبية والنقدية، وتجعل منه مجدّدًا فى كلا الأمرين على حد سواء، حتى ليمكن الزعم بأنه بهذه الموازنة بين أدبين يعدَّ أول مصرى حاول فى العصر الحديث أن يعالج بعض قضايا يمكن إدخالها فى نطاق الأدب المقارن. وليس معنى ذلك أننا نزعم أنه كان يعرف الأدب المقارن، وأن مفهوم الأدب المقارن بمعناه الحقيقى كان واضحًا فى ذهنه؛ وذلك لأن مثل هذه الأمور لم تكن معروفة منه فى هذا الوقت. وإنما معناه أن رفاعة تعرض لبعض الموازنات الأدبية بين أدبين، ومثل هذه الموازنات تدخل فى نطاق الأدب المقارن، كما يفهم الأدب المقارن عند بعض الباحثين فى عصرنا الحاضر.

ولم يقف رفاعة عند كل هذه المسائل الأدبية والنقدية، وإنما تحدث عن المسرح كما عرفه فى فرنسا، وهو حديث يحمل كثيرًا من آرائه عن المسرح وأهدافه، على الرغم من أنه لجأ فيه إلى الإيجاز، ولم يحاول رفاعة فى هذا الحديث أن يحدد أولا الكلمة العربية التى يليق أن تطلق على هذا الفن المسرحى، وإنما ترك هذا التحديد اللغوى إلى نهاية حديثه عن المسرح، وبدأ بتعريف لما سماه «التياتر» أو «السبكتاكل» فقال: هو مجلس من مجالس الملاهى «يلعب» فيه الممثلون والممثلات المسرحيات، التى هى «تقليد سائر ما وقع»[6]. وهذا التعريف يحمل فى طياته الكثير

---

(١) انظر ما سبق ذكره فى هذا البحث.

(٢) ص ٥٥ - ٥٦.

(٣) ص ٨٩.

(٤) ص ١٢٣.

(٥) ص ١٥٠.

(٦) المرجع السابق، ص ٨٧.

من الأمور:

١ - الفن المسرحى فن مستقل، له كيانه ومقوماته.

٢ - المسرح مكان «يُلْعَب» فيه: أى يقوم الممثلون والممثلات فيه بتمثيل المسرحيات. فالمسرح «مجلس» تمثيل، «لا مكان لمجرد الإلقاء والخطابة»، والفرق كبير بين التمثيل والإلقاء والخطابة.

٣ - ما «يُلْعَب» فى هذا المسرح - أى التمثيليات - إنما هو «تقليد سائر ما وقع». ومعنى ذلك أن الأدب المسرحى فى حقيقة الأمر «تقليد سائر ما وقع»، أو بعبارة ثانية: الأدب المسرحى تقليد للواقع. ولو حاولنا أن ننظر جيّدًا فى هذا التعريف لوجدناه يشتمل على كثير من المفاهيم الجديدة التى لم تكن مصر تعرفها فى هذا الوقت، فالأدب المسرحى تقليد - لا تصوير أو تخيل أو تزييف؛ وهو تقليد لسائر ما وقع - لا لبعضه؛ وأنه تقليد للواقع - لا لصورة ذلك الواقع؛ أى تقليد الواقع - لا تقليد التقليد، كما قال أفلاطون. وليس من شك فى أن رفاعة قد تلقى كل هذه المفاهيم الجديدة من فرنسا، وهى وثبة فى مجال تحديد معنى المسرح فى مبدأ القرن الماضى فى مصر.

ثم يؤكد رفاعة مباشرة بعد هذا التعريف بأنه من الخطأ إساءة فهم معنى «هذه الألعاب»، والظن بأنها عبث لا طائلَ من ورائه، أو أن القصد منها اللهو وإضاعة الوقت. إن كل «هذه الألعاب» إنّما هى فى الحقيقة «جدّ فى صورة هزل»، وتقديمها على صورة من «اللعب» له مبرره؛ وذلك لأنه «قد تنصلح العوائد باللعب»[٢].

ويقدم رفاعة وصفًا لبناء المسرح، وهو وصف لا يحمل الكثير من التفاصيل، ولكنه يركز بعض الاهتمام للحديث عن منظر المسرح، الذى يسميه باسم «مقعد»، ويقول «إنهم يصنعون ذلك المقعد كما تقتضيه اللعبة»، كما أنهم «يرخون الستارة» «مدة تجهيز» هذا «المقعد»[٣].

ومثل هذا الوصف لا يمكن أن تفهم قيمته إلا إذا وضع فى الوقت الذى قيل فيه، وهو وقت لم يكن القارىء المصرى العادى يعرف فيه الكثير من المسارح على تلك الصورة التى كانت موجودة فى باريس.

ومادام قد سمى التمثيل «لعبًا»، فإنه أطلق على الممثلة اسم «اللاعبة»، وعلى الممثل اسم «اللاعب»، ورأى أن «اللاعبات واللاعبين» يشبهون «العوالم فى مصر»، غير أنه أضاف إلى

---

(١) ترجم رفاعة الفعل الفرنسى jeuer بفعل لعب؛ كما ترجم Les jeux بكلمة الألعاب.

(٢) تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، ص ٨٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٨٧.

ذلك أنه على الرغم من هذا الشبه، فإن الفرق كبير بين الإثنين؛ وذلك لأن الممثلات والممثلين «بمدينة باريس أرباب فضل عظيم وفصاحة». ويكمنُ هذا الفضل - كما يرى رفاعة - فى أن الممثلات والممثلين فى باريس أصحاب ثقافة أدبية ممتازة، مؤكدًا أنه «ربما كان لهؤلاء الناس كثير من التآليف الأدبية والأشعار»[1]. ومعنى ذلك أن رفاعة كان يرى أن التمثيل - بمعناه الصحيح - فن ممتاز، وليس «تشخيصًا»، كما كان يطلق عليه العامة فى مصر فى القرن الماضى؛ كما أن الممثلات والممثلين أصحاب ثقافة وفضل وفصاحة، وليسوا «مشخصاتية»، كما كانوا يسمون فى مصر فى عصر رفاعة. فإذا أضفنا إلى ذلك أن هؤلاء الممثلات والممثلين فى باريس «يحترزون ما أمكن عن الأمور التى يفتتن بها، والمخلّة بالحياء»، وضح لنا الفرق الكبير «بينهم وبين عوالم مصر، وأهل السماع»[2].

ويتعرض للتمثيل والإعلان عن المسرحيات فى اقتضاب كبير، ولكنه يظهر إعجابه الشديد بتلك القدرة التى يظهرها المخرج فى المناظر المسرحية، لدرجة أن رفاعة يعترف لنا بأن المخرجين «يصورون سائر ما يوجد»[3].

ثم ينتقل إلى الحديث عن المسارح الغنائية فى باريس؛ فيذكر «الأوبرة»، التى تضم «أعظم الآلاتية»، ويشير إلى «أوبره كوميلة»، والتى «تُغنّى فيها الأشعار المفرحة»[4].

ومثل هذا الحديث السريع عن مسارح باريس لا يمكن أن يشبع الفهم العلمى عند الباحثين، ولكنه يثير الفضول عند القارىء، وربما ولّد رغبة وحماسةً فى نفوس المصريين للعمل على تشييد مثل هذه المسارح فى القاهرة فى عصر رفاعة، ومن الخطأ توجيه نقد أو لوم لرفاعة فى هذا الاتجاه؛ وذلك لأنه لم يهدف من وراء كتابة رحلته أن يقدم للمصريين حديثًا مستفيضًا عن المسرح الفرنسى، وإنما تعرض لذكر هذا المسرح كمظهر من مظاهر «مجالس الملاهى»[5] فى باريس.

ولكن هذا «الرحّالة»، الذى يحمل روح المصلح، ويبحث عن الأهداف التى تكمن وراء «مجالس الملاهى»، عرف جانبا من أهداف هذه «المجالس»، ووقف على خطورة رسالة المسرح فى الحياة، وهذه الرسالة - كما يرى رفاعة - هى:

١ - رسالة أخلاقية؛ وذلك عن طريق تهذيب أخلاق الفرد، ودعوته إلى التمسك بالفضائل.

---

(١) المرجع السابق، ص ٨٨.
(٢) المرجع السابق، ص ٨٩.
(٣) المرجع نفسه، ص ٨٨.
(٤) المرجع نفسه، ص ٨٨.
(٥) المرجع نفسه، ص ٨٧.

فالمشاهد للمسرحيات «يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسيئة، ومدح الأولى وذم الثانية»(١).

٢ - رسالة تعليمية؛ وذلك عن طريق نشر العلم والمعرفة. فالممثلون «فى اللعب يقولون مسائل من العلوم الغريبة، والمسائل المشكلة، ويتعمقون فى ذلك وقت اللعب حتى يظن أنهم من العلماء»(٢). فرسالة المسرح فى هذه الناحية هى الرسالة نفسها التى تقوم بها المدرسة فى المجتمع، وليس المسرح - كما يؤكد رفاعة - إلا مدرسة عامة «يتعلم فيها العالم والجاهل»(٣).

وليس من شك فى أن رفاعة متأثر فى هذه الآراء عن رسالة المسرح الأخلاقية والتعليمية بتلك الآراء التى نادى بها النقاد فى العصر الكلاسيكى فى فرنسا، وهى آراء تدعو إلى التعليم فى المسرح، ونشر حب الفضيلة(٤).

٣ - رسالة نفسية؛ وذلك عن طريق الترفيه عن النفس، وإزالة الجهد والعناء بعد الفراغ من الأعمال «المعتادة المعاشية»(٥).

وعلى الرغم من أن رفاعة قد أبدى إعجابًا وحماسة لما رآه فى باريس من نشاط مسرحى، فإنه قد حذّر مواطنيه من تقليد هذا المسرح الفرنسى تقليدًا أعمى، أو محاولة نقله أو ترجمته دون اختيار؛ وذلك لأنه يرى أن «التياتر فى فرنسا» يضم الكثير «من النزعات الشيطانية»، وهى نزعات لا تصلح للمجتمع المصرى، ويؤكد فى الوقت نفسه أن هذا المسرح الفرنسى لو ابتعد عن هذه النزعات لأصبح يعدّ «من الفضائل العظيمة الفائدة»(٦). إنه الناقد الأدبى الذى يحمل فى نفسه دائمًا روح المصلح، ولا يريد أن ينسى دور القيم الأخلاقية فى حياة الشعوب والأفراد.

وينهى رفاعة حديثه عن المسرح فى باريس بمحاولة البحث عن اسم عربى يليق بهذا الفن فيعترف بأنه لا يعرف «إسما عربيًا يليق بمعنى السبكتاكل أو التياتر»(٧). ثم يرى أنه لا فرق فى الأصل بين معنى «سبكتاكل وتياتر»؛ لأن معنى «الفظ سبكتاكل»، كما يظن - «منظر أو منتزه ونحو ذلك»، ويضيف إلى هذا قوله بأن «لفظ تياتر معناه الأصلى كذلك، ثم سمى بها اللعب ومحله»(٨).

---

(١) المرجع نفسه، ص٨٧.
(٢) المرجع نفسه، ص٨٨.
(٣) المرجع نفسه، ص٨٨.
(٤) أنظر مثلا : L'abbé d' Aubignac, La Pratique du Théâtre, P. 418.
(٥) تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، ص٨٧.
(٦) المرجع السابق، ص٨٩.
(٧) المرجع السابق، ص ٨٩.
(٨) المرجع نفسه، ص ٨٩.

كلمة «سبكتاكل» هى الكلمة الفرنسية Spectacle، وكلمة «تياتر» هى الكلمة الفرنسية théôtre، وقد استعمل رفاعة هاتين الكلمتين فى رحلته، وكتبهما بالحروف العربية، ويبدو أنه عثر على تعريف لهما فى أحد معاجم اللغة الفرنسية، ووجد أنه من بين معانى كلمة Théâtre معنى Spectacle، فذكر أنهما قد يتفقان فى المعنى. وكل هذا يحمل جانبًا من الصواب، ولكن لماذا رأى أنه «يقرب أن يكون نظيرها أقل اللعب المسمى خياليا»؟ إنه لم يذكر سببا لهذا الاختيار، وإنما كان حريصًا فى هذا الأمر فقال إنه «يقرب أن يكون نظيرها»، ولم يؤكد أن يكون هو النظير. وهل معنى «اللعب المسمى خياليا»: هو التمثيل الذى يسمى خياليا؟ هذا هو ما يفهم من النَّص، غير أنه أضاف بأن «الخيالى نوع» من هذا التمثيل، وليس هو التمثيل كله. غير أنه يضيف إلى أن هذا غير مقبول؛ لأنه «لفظ قاصر»، ولكنه يمكن قبوله إذا توسعنا فيه. وينهى تلك المحاولة اللغوية بأنه شخصيا يرى أنه «لا مانع أن تترجم لفظ تياتر أو سبكتاكل بلفظ خيالى، ويتوسع فى معنى هذه الكلمة»[1].

ونراه فى كتاب بداية القدماء وهداية الحكماء، الذى ترجمه من الفرنسية، يقدّم مجموعة من الاصطلاحات المسرحية، فيطلق بمعنى التراجيديا اسم «القصائد الحزينة»، كما يطلق على الشعر الدرامى «القصائد الألعابية»، وعلى الكوميديا «الهزلية»[2].

ومهما يكن من أمر كل هذه المحاولات التى قام بها رفاعة فى هذا الشأن، فإنه ليس من الخطأ فى شىء الظن – وهو ظن يقوم على ما أمكن الوصول إليه من معلومات حتى اليوم – بأنه أول مصرى فى عصرنا الحديث حاول أن يقدم لنا حديثًا عن المسرح فيه شىء من التفصيل، وهو حديث يضم الكثير من المعرفة السليمة على الرغم من الاقتضاب الذى لجأ رفاعة إليه، كما أنه يكشف للقراء عن أهداف المسرح؛ وهى أهداف أخلاقية وتعليمية وترفيهية، وعن خطورة رسالة هذا المسرح فى حياة الأفراد والشعوب. كما أنه – فى الوقت، نفسه – أول مصرى فى القرن الماضى حاول مناقشة وضع اسم علمى عربى لهذا الفن المسرحى، كما ذكر بعض الاصطلاحات المتعلقة بالمسرح. وليس من شك فى أن رفاعة مدين فى هذا كله لصلته المباشرة بالثقافة الفرنسية وبالمسرح الفرنسى فى باريس.

ولم تكن محاولة رفاعة اللغوية لوضع اسم عربى للمسرح هى المحاولة الوحيدة فى هذه الناحية، وإنما يمكن القول بأن دراساته الأدبية والنقدية قد ساهمت فى إحياء بعض المصطلحات الأدبية والنقدية العربية القديمة، كما أدت إلى ظهور اصطلاحات أخرى فى هذه الناحية، فعند

---

(١) المرجع السابق، ص٨٩.

(٢) بداية القدماء وهداية الحكماء، ص١٥٤ – ١٥٥.

حديثه عن الذوق الأدبى، نجده يذكر لنا «ذوق المولَّدين»[١]؛ و «ذوق الوقت»[٢]؛ و «الاقتدار الذوقى»[٣]؛ و «الذوق المتجدد»[٤]. ويقدّم لنا المعلقات السبع على أنها «مختلفة المقاصد والأغراض... مختلفة التخيلات العقلية فى حكايات الوقائع الخصوصية والعمومية، كما هى مختلفة... التجوزات المخترعة»[٥]. أما شعر عنترة «فإنه ناطق بالأغراض المقصودة منه، وأحسن تخيلا للمعانى من شعر غيره من شعراء ما قبل الإسلام»[٦].

ويعرف لنا «الفصاحة الحقيقية» بأنها هى «التى تضم قوة العقل إلى قوة الإحساسات والاعتقادات»[٧]. أما «البلاغة الصحيحة» فهى «ما فهمته العامة، ورضيت به الخاصة»[٨]. ويرى أن الكاتب «إذا أفصح وأغرب غرابة مقبولة كانت عبارته عالية، وإن كانت عبارته مؤدية للمقصود من غير ركاكة، فهى مناسبة. وإن كان بها بعض شىء يمجه السماع، فهى ركيكة أو رديئة»[٩].

ولم يكن رفاعة يجهل دور الأدب فى مجال التربية والتعليم والثقافة العامة، ولهذا فقد دعا إلى إحياء المؤلفات العربية القديمة ونشرها على نفقة الحكومة المصرية، حتى تكون هذه المصادر متوفرة للباحثين والقراءة. ولم يكتف فقط بالدعوة إلى إحيائها ونشرها، وإنما أكد ضرورة الاستفادة من كل هذه المصادر فى المدارس وفى الأزهر، ولكنه من الخطأ – كما رأى رفاعة – «الاقتصار على معرفة الشواهد، كما هو موجود فى المدارس الإسلامية الكبيرة»[١٠]، وإنما لابد أن يأخذ الأدب مكانه فى هذه المدارس، وذلك عن طريق «تدريس دواوين العرب ودواوين من حذا حذوهم من المولدين»[١١]. ثم عن طريق إصلاح مناهج التدريس، واللجوء إلى لون من «التشويق والترغيب» فى هذه الناحية.

هذا هو رفاعة الناقد الأدبى، ذلك الناقد الذى قادته روح المصلح، وآمن بأن النهضة الأدبية

---

(١) أنوار توفيق الجليل، جـ١، ص ٥١٠.
(٢) المرجع السابق، جـ١ ص ٥١١.
(٣) المرجع السابق، جـ١، ص ٥٤٤.
(٤) المرجع نفسه، جـ١، ص ٥١١.
(٥) المرجع نفسه، جـ١ ص ٥٠٧.
(٦) المرجع نفسه، جـ١، ص ٥٠٧.
(٧) بداية القدماء وهداية الحكماء، ص ٥٧.
(٨) تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، ص ١٦٠.
(٩) المرجع السابق، ص ١٧٩.
(١٠) أنوار توفيق الجليل، جـ١، ص ٥١٥.
(١١) المرجع السابق، جـ١، ص ٥١٥.

مّهد للتمدن الحقيقى، وعمل على إدخال مفاهيم جديدة إلى مجال الدراسات الأدبية والنقدية فى مصر، وعلى إصلاح طرق تدريس الأدب، وعلى وضع صورة للفن المسرحى كما رآه وعاشه فى باريس، وعلى مناقشة لغوية حول اصطلاحات هذا الفن الذى وجد فيه وسيلة من وسائل التعليم والتثقيف والتربية الخلقية.

وليس من شك فى أن هذا المجهود الذى بذله رفاعة فى الدراسات الأدبية والنقدية، يؤهله لزعامة الرعيل الأول من النقاد المصريين فى القرن الماضى، ويجعل من محاولاته فى هذه الناحية بداية النقد الأدبى الحديث فى مصر.

أ. د. عطية عامر
رئيس قسم اللغة العربية
جامعة استكهولم - السويد

المراجع التى ذكرت فى هذا البحث

رفاعة رافع الطهطاوى:

أنوار توفيق الجليل فى أخبار مصر وتوثيق بنى إسماعيل، جـ١، بولاق، دار الطباعة الخديوية، ١٢٨٥ هـ.

بداية القدماء وهداية الحكماء، بولاق، المطبعة الأميرية، ١٢٥٤ هـ.

تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، أو الديوان النفيس بإيوان باريس، بولاق، دار الطباعة الخديوية، ١٢٥٠ هـ.

سامى بدراوى:

الشيخ حسن العطار، رائد البعث الأدبى الحديث فى مصر (١٧٦٦ – ١٨٣٥ : ١١٨٠ – ١٢٥٠)، المجلة، مارس ١٩٦٥، ص ٣٠ – ٣٥.

عطية عامر:

رفاعة الطهطاوى ودوره فى نقل الثقافة الغربية إلى مصر، مخطوطة، ١٩٧٤.

لم تطبع بعد.

Aubignac, L'abbé d', La Pratique du Théâtre, Paris, chez Antoine de Smmaville, 1657.

Chevrillion, A., **Taine. Formation de Sa pensée,** Paris, Plon, 1932.

Giraud, V., **Essai sur Taine,** Paris, Hachette, 1901.

Taine, H., **Histoire de la littérature anglaise,** Paris, 1863.

التنازع فى العمل
بين الواقع اللغوى والنحاة

د . عبد الحميد السيورى

مقدمة :

الغاية من النحو تقويم اللسان، وإقامة العبارة، وإيقاف المتلقى على حقيقة مراد المتكلم، بعبارة بسيطة تتضح فيها العلاقات بين مفرداتها، ولكنها تفتقد ذلك أحيانًا، ليس لعيب فى الأصول، ولا لقصور فى طبيعة العربية. وإنما يرجع ذلك إلى الأساس الذى أقام عليه النحاة قواعدهم، وهو العامل، فالعامل لابد له من معمول يعمل فيه عملاً ما ، قد يكون ظاهرًا وقد يكون مقدرًا، والعامل إما غير مختص، فإن كان مختصا عمل وإلا فلا. وهو إما قوى وإما ضعيف، فالقوى يعمل، وهو محذوف عمله وهو مذكور، كما أن عمله يطول معموله سواء تقدم عليه المعمول أو تأخر، وأما العامل الضعيف فلا يعمل وهو محذوف، ولا يعمل إذا تقدم معموله عليه.

والعامل إما لفظى وإما معنوى، وقد يكون فعلاً - وهو الأصل - أو اسما يشبهه، معنى وعملاً أو معنى فقط - أو حرفًا.

وقد أدى تصور النحاة للعامل والتعويل على دوره فى تركيب العبارة العربية إلى حشو النحو بأمور لا تخطر على بال المتكلم وهو ينشىء عبارته، ولا يلتفت إليها المخاطب الذى لا يعنيه إلا أن يصل إليه قصد المتكلم بغير ليس أو غموض، دون أن يشغل نفسه بالتفكير فى شىء لا وجود له إلا فى خيال النحويين وحدهم، وأدى ذلك أيضًا إلى جعل من يتعاطى علم النحو يلهث وراء مباحثهم فى العامل، وخلافاتهم، وأقوالهم، حتى تعيا حافظته فى تحصيلها، ويتوقف ذهنه دون الإلمام بها ودهمها، فيرضى من الغنيمة بالإياب.

ويظهر خطر ذلك الدور للعامل فى كل صفحة من صفحات المصنفات النحوية، وإن شئت فقل فى كل سطر فيها، ومن ذلك - على سبيل التمثيل لا الحصر - اختلافهم فى ناصب المستثنى : هل هو فعل محذوف تقديره : أستثنى ونابت عنه «إلا»؟ أو هو «إلا» وحدها؟ أو هو الفعل السابق عليه بواسطة «إلا»؟.

ومنه أيضًا عامل الجد فى المضاف إليه، فقد يكون المضاف وقد يكون «لام الملك» وقد يكون «فى» أو «من» ويتفرع عن ذلك أحوال ينبغى توفرها فى كل من طرفى الإضافة لكى يتسق تقدير كل من هذه العوامل.

وفى باب «المبتدأ والخبر» عامل الرفع فى المبتدأ معنوى وهو الابتداء، أى تجرد الاسم عن العوامل اللفظية غير الزائدة، هذا عند قوم. ويذهب آخرون إلى أن المبتدأ والخبر مرفوعان بالابتداء. ويذهب فريق ثالث إلى أن المبتدأ مرفوع بالابتداء وأما الخبر فهو مرفوع بالابتداء والمبتدأ. وفريق رابع يرى أن المبتدأ والخبر مترافعان، أى أن كلا منهما رفع الآخر.

وإذا كان الخبر ظرفًا أو جارًا ومجرورًا مثل: «زيد عندك أو فى الدار» فالنحويون متفقون على أن كلا منهما متعلق بعامل محذوف وجوبًا، ولكنهم يختلفون فى نوع الخبر – والحالة هذه – وفقًا لاختلافهم فى نوع العامل المقدر، فيرى بعضهم أنه من قبيل الخبر المفرد لأن العامل المحذوف عنده هو اسم الفاعل والتقدير: زيد كائن أو مستقر عندك، أو: فى الدار. ويرى آخرون أنه من قبيل الخبر الجملة، لأن العامل المحذوف عندهم هو الفعل ماضيًا أو مضارعًا، والتقدير: زيد استقر أو يستقر عندك أو فى الدار. وجمع فريق ثالث بين المذهبين، فأجازوا أن يجعل الظرف والجار والمجرور من باب الإخبار بالمفرد فيكون تقدير متعلقهما «مستقر أو كائن»، وأن يجعلا من باب الإخبار بالجملة فيكون تقديره «استقر أو يستقر».

وقد يقع الظرف والجار والمجرور نعتًا أو حالاً فيجب أيضًا حذف العامل، مثل: مررت برجل عندك أو فى الدار، ومررت بزيد عندك أو فى الدار، وتقديره فيهما كتقديره فيهما إذا وقعا خبرًا. أما إذا وقعا صِلَةً مثل: «جاء الذى عندك أو فى الدار» فالعامل واجب الحذف أيضًا، لكن التقدير عندئذ: جاء الذى استقر عندك أو فى الدار، لأن صلة الموصول لا تكون إلا جملة.

ولو أخذنا بطرف من «باب الحال» وجدنا النحويين يضعون شروطًا ليجوز مجيء الحال من المضاف إليه، كأن يكون المضاف مما يصح عمله فى الحال، أى فيه معنى الفعل كاسم الفاعل والمصدر وغيرهما مثل: «هذا ضاربُ هندٍ مجردةً» وقوله تعالى ﴿إليه مَرْجِعُكم جميعًا﴾ حيث جاز وقوع الحال «مجردة» و (جميعًا) من المضاف إليه «هند» والضمير فى (مرجعكم) لأن المضاف مما يصح عمله فى الحال عمل الفعل، وهو بمعناه، كاسم الفاعل «ضارب» فى المثال، والمصدر (مرجع) فى الآية. ومنه أن يكون المضاف بعضَ المضاف إليه، أو منزلاً منزلة بعضه فى صحة حذف والاستغناء عنه بالمضاف إليه. فمن الأول قوله تعالى ﴿ونَزَعْنَا ما فى صُدورِهم من غِلٍّ إخْوانًا﴾، ومن الثانى قوله عز وجل ﴿ثُم أَوْحَيْنَا إليك أَنِ اتَّبِعْ مِلَّةَ إبراهيم حَنِيفًا﴾ وقد ساغ مجيء الحال (إخوانًا) من المضاف إليه (هم) و (حنيفًا) من (إبراهيم) لأنه لو قيل – فى غير القرآن –: ونزعنا ما فيهم من غل إخوانا، واتَّبِعْ إبراهيم حنيفًا لكان جائزًا. وما ذلك كله إلا

لأن العامل فى الحال هو نفسه العامل فى صاحبها.

وما ذكرته قليل من كثير لا تتسع له هذه العجالة، وإنما مثلت لبعض الأبواب لأبين ما لهذا العامل من أثر متوهم لدى النحاة، وكيف انعكس على الدرس النحوى فأدخل فيه ماليس منه، وعلى الدارس الذى يقف حائرًا أمام بحث النحاة وراء الأصول وكأنهم يبحثون فى أمور أشبه بالغيبيات، حتى إذا تتبع مسائلهم وخلافهم واختلاف أقوالهم، فانشغل بحصرها والإلمام بها، كان كمن رأى سرابا فسعى إليه، فلما جاءه لم يجده شيئًا، فرجع وقد خاب سعيه، واختلطت عليه الأمور، وكاد يفتقد الذوق اللغوى السليم.

وأما المخاطب فما أغناه عن تقدير النحاة لذلك العامل الذى يجب حذفه ولا وجود له فى الكلام حيث لا يجوز التصريح به، فإذا قال: هذا كتاب محمد أو: هذا خاتم فضةٍ، وإذا قال الله تعالى ﴿لِلَّذِينَ يُؤْلُونَ مِنْ نسائهم تَرَبّصُ أربعة أشهرٍ﴾ فإن المخاطب يكون قد فهم مراد المتكلم، وهو أن الكتاب مِلْكُ محمدٍ. وأن جنس الخاتم هو الفضة، وأن مدة تَربُّص النساء أربعة أشهر ولم يرد على ذهنه مسألة العامل فى المضاف إليه. أهو اللام إذا كان المضاف ملكًا للمضاف إليه حقيقة نحو: هذا كتاب محمد، أو مجازا نحو: هذا سَرْجُ الفَرَسِ والتقدير: هذا كتابٌ لِمحمدٍ، وهذا سرجٌ لِلْفَرَسِ. أم هو «مِن» شريطة أن يكون المضاف إليه جنسًا للمضاف، والتقدير هذا خاتمٌ من فضةٍ. أم هو «فى» إذا كان المضاف إليه ظَرْفًا للمضاف، والتقدير: تَربُّصٌ فى أربعةِ أشهرٍ.

والأمر كذلك فى تقديرهم للعامل الذى يتعلق به كل من الظرف والجار والمجرور إذا وقع خبرًا أو صفة أو حالاً أو صلة، فهذا كله لا يعنى المخاطب فى شىء، وقد وصل إليه المعنى الذى قصده المتكلم من غير لبس أو نقصان.

وقد بلغ تقديس النحاة للعامل حدًّا جعلهم يقحمون على الدرس النحوى أبواغأشبه بالألغاز، يلهث الطلبة وراء تحصيلها ومحاولة فهمها فتنقطع أنفاسهم، وتعييهم الحيل وتنسد دونهم السبل، فيصابون بالإحباط وينفرون من اللغة العربية متمثلة فى جفاء نحوها وجفافه. ناهيك بمعلميهم، فلا يكاد بعضهم يقرب هذه الأبواب، ويعرضها ليفند مذاهب النحاة ويُبْقِى على المستعمل الذى يقره واقع لغوى صحيح، ويترك ما تشعب إليه بحث النحاة فى العامل وأثره فى التركيب، وإنما سؤثر السلامة فيكتفى بحذفها، وعدم التعرض لها برمتها.

من ذلك ما أطلق عليه النحويون «الاشتغال» أو «اشتغال العامل عن المعمول» تقول مثلا: زيدًا ضربتُه، أو: زيدًا مررتُ به، أو: زيدًا ضرْبتُ أخاه. فيقولون إن اسمًا تقدم، وتأخر عنه فِعلٌ انشغل بالعمل فى ضميره وقد عَمِل الفعل فى لفظ الضمير، أو فى محله، فى سَبَبِيِّه. وفى ذلك الاسم الذى يسمونه «مشغولاً عنه» وجهان: أحدهما الرفع بالابتداء بلا، والثانى: النصب، وهم

منقسمون إزاءه فريقين، وأما وجه انقسامهم فهو خلافهم فى ناصب الاسم المشغول عنه الفعل، حيث يرى البصريون أنه منصوب بفعل محذوف وجوبا يفسره المذكور، فإنْ كان الفعل المشغول عاملاً فى لفظ الضمير قدَّروا العامل المحذوف من لفظ المذكور ومعناه، وإن كان عاملا فى محله أو فى سببيه قدّروا المحذوف من معنى المذكور دون لفظه، والتقدير عندهم فى الأمثلة على الترتيب: ضَرْبتُ زيدًا ضربتُه، وجاوزَتُ زيدًا مَرَرْتُ به، وأَهَنْتُ زيدًا ضَرْبتُ أخاه. ولكن وجب حذف العامل لكيلا يُجْمَعَ بين المفَسِّر والمفسَّر، أو بين العِوَض والمعوَّض عنه. ويترتب على ذلك البحث فى محل جملة الفعل المشغول، فيرون أنه لا محل لها من الإعراب لأنها مفسِّرة لذلك العامل المحذوف ودالَّةٌ عليه.

ويرى الكوفيون أن الاسم المشغول عنه منصوب بالفعل المذكور، فيرد عليهم البصريون بأن العامل الواحد لا يعمل فى الأسم الظاهر وضميره معًا. فإذا قال بعض الكوفيين: إن نصبه عندى بالفعل المذكور، وأما الضمير فإنه مُلْغًى، رد عليه البصريون بأن الأسماء لا يجوز إلغاؤها بعد اتصالها بالعوامل.

وقد أدى اختلافهم - فى هذا الباب - بسبب العامل إلى أن يفرعوا خَمْسَ مَسائِلَ هى: وجوبُ النصب، وترجيحُه على الرفع، ووجوبُ الرفع وترجيحُه على النصب، وما يستوى فيه الوجهان. ووضعوا لكل مسألة شروطًا وضوابط لا جدوى منها إلا فى إثبات ما قرروه وتأكيده، وأما الدارس فلا يكاد يستحضرها حتى ينساها.

التنازع فى العمل:

يستمر النحويون فى تشبثهم بالعامل، وتعلقهم بماله من أثر وهمى، حتى قالوا: إنه لا يجوز أن يجتمع عاملان على معمول واحد ويكون لهما معا أَثَرٌ فيه، فكان فى النحو ما سموه «التنازع فى العمل» حيث بَنَوْهُ على أمثلة من اختراعهم، لا تؤيدها نصوص من واقع لغوى مارسته العرب، واعتمدوا على شواهد لا تسهفهم فى تبرير وضعهم هذا الباب، فشواهدهم من القرآن الكريم - على قلتها - مؤولة عند نفر كبير من بنى جلدتهم على أكثر من وجه ينأى بها عن التنازع، وشواهدهم من الشعر العربى أغلبها لشعراء مجهولين، وأغلبها أيضًا أبيات مفردة لا يعرف ما قبلها ولاما بعدها، فضلاً عن أنها تحتمل وجوهًا أخرى سائغة فى النحو.

وسأتتبع فيما يلى كيفية تناول النحاة لهذا الباب فى مصنفاتهم تاريخيًّا لأبين متى ظهر مصطلح «التنازع» ثم أذكر أمثلتهم مع تحليلها ومناقشتهم فيها، والرد عليهم بآرائهم، وتخريج الشواهد بأنواعها على وجوه نحوية شائعة وسائغة، ثم انتهى برؤية فى جدوى هذا الباب فى النحو العربى.

فترجمته عند سيبويه «هذا باب الفاعِلَيْن والمفعولَيْن اللَّذَيْن كلٌّ واحدٍ منهما يَفْعَلُ بفاعله مِثْلَ الذى يفعل به وماكان نحو ذلك وهو قولك: ضربْتُ وضربنى زيدٌ، وضربنى وضرْبتُ زيدًا[١].
وترجمته عند المبرد. هذا باب الإخبار فى باب الفعلين المعطوف أحدهما على الآخر، وذلك قولك: ضَفبتُ وضَرَبَنِى زيدٌ»[٢].

وقال أبو جعفر النحاس: «باب رد الفعل الأول على الثانى والثانى على الأول»[٣].
وقال الصميرى «باب الفعلين المعطوف أحدهما على الآخر»[٤].

وقال ابن السيرافى[٥]. وابن الأنبارى[٦]، وابن يعيش[٧]، وابن عصفور[٨] وأبو حيان[٩]، والسمين الحلبى[١٠]، وابن هشام[١١]: الإعمال.

وقال ابن معطى[١٢]، وأبو على الشلوبين[١٣] وابن مالك[١٤]، ورضى الدين الاستراباذى[١٥]، وابن النظام[١٦]، والمرادى[١٧]، وابن هشام[١٨]، وابن عقيل[١٩] والجامى[٢٠]، والبغدادى[٢١]، والأشمونى[٢٢]: التنازع.

---

(١) الكتاب: ١-٣٧ بولاق.
(٢) المقتضب: ٣-١١٢.
(٣) شرح أبيات سيبويه: ٥٢.
(٤) التبصرة والتذكرة: ١ - ١٤٨.
(٥) شرح أبيات سيبويه: ١ - ١٣٠، ١٣١.
(٦) الإغراب فى جدل الإعراب: ٥٢.(٧) شرح المفصل: ١ - ٧٧
(٧) المقرب: ١ - ٧٧.
(٨) المقرب: ١ - ٢٥٠
(٩) البحر المحيط: ١ - ١٧٠.
(١٠) الدر المصون فى علم الكتاب المكنوب: ٤ - ١٨٧١ رسالة دكتوراة - تحقيق أحمد الخراط - مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة.
(١١) أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: ٢ - ١٨٦ وغيره من كتبه.
(١٢) الفصول الخمسون: ٢٢٨
(١٣) التوطئة: ٢٥٢
(١٤) تسهيل الفوائد: ٨٦
(١٥) شرح الكافية: ١ - ٨٢.
(١٦) شرح ألفية ابن مالك: ٩٨
(١٧) توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك: ٢ - ٥٥.
(١٨) شرح شذور الذهب - ٤١٩
(١٩) شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك: ١ - ٤٦٢.
(٢٠) الفوائد الضيائية شرح كافية ابن الحاجب: ١ - ٢٦٨.
(٢١) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: ١ - ٣٢٧ - هارون.
(٢٢) شرح الأشمونى على ألفية ابن مالك ٢ - ٩٩.

وقال السيوطى[1]: التنازع فى العمل.

وقد اتفق النحاة على أنه يجوز إعمالُ أيِّ الفعلين شِئْتَ، وإهمال الآخر شريطة أن تُضْمِرَ فى الفعل المُهْمَلِ ضمير الاسم المتنازع فيه. ولكنهم اختلفوا فى أى العاملين أَوْلَى بالعمل من الآخر، واحتج كل فريقٍ لِمذْهِبه.

فقال الكوفيون إن العامل الأول مبدوءٌ به، فكان إعمالُه أَوْلَى لِقُوّةِ الابتداء والعناية به. ويقيسون ذلك على «ظننت» حيث لا يجوز إلغاؤها متى وقعت مُتصدِّرةً قبل معموليْها مثل «ظننت زيدًا قائمًا» بخلاف ما إذا توسطت بين المعمولين فيجوز فيها الإعمال والإلغاء، أو تأخرت عنهما فيجب الإلغاء غالبًا، فتقول: زيدٌ قائمٌ ظننت.

ومن حُجَجِهْمِ أيضًا أنك لو أهملت الأول وأضمرت فيه ضمير الاسم المتنازع فيه لأدى ذلك إلى الإضمار قَبْلَ الذِّكرِ، وهو لا يجوز عندهم.

وذهب البصريون إلى أن العامل الثانى أولى بالعمل لِقُرْبِهِ من المعمول، واحتجوا بأنك لو أعملت الأول لَفَصَلْتَ بين العامل ومعموله بأجنبى، وهو العامل الثانى، والفَصلُ بين العامل ومعموله وإن كان جائزًا فى الضرورة فإنه خلافُ الأصل. كما أن إعمال الأول يؤدى إلى العطف على الجملة الأولى - وهى جملة العامل الأول ومعموله - قبل تمامها، والعطف قبلْ تمام المعطوف عليه خلاف الأصل. وَأَيَّدَى كلُّ فريقٍ مذهبه بشواهد من القرآن الكريم والشعر، فى مواضعها.

وقد تبين من العرض السابق أن لهذا الباب ثلاثة مصطلحات هى: الإعمال، والتنازع، والتنازع فى العمل. وأن الأصل الذى تولدت عنه هذه المصطلحات هو عطف أحد الفعلين على الآخر، كما هو واضح فى ترجمة المبرد والصيمرى، وإن كان ذلك متضمنًا فى ترجمة سيبويه، ولكن المبرد سماه فصرح به فقال «هذا باب الإخبار فى باب الفعلين المعطوف أحدهما على الآخر» ومن بعده الصَّيْمَرِىُّ أيضًا.

وحقيقته عند النحاة أن يتنازع عاملان أو أكثر العمل فى معمول واحد، وتعريفه: أن يتقدم عاملان أو أكثر، ويتأخر عنهما معمول واحد، وكل من العامِلَيْن يطلب ذلك المعمول ليعمل فيه إما رفعًا على الفاعلية وما أشبهها، وإما نصبًا على المفعولية وما أشبهها.

وأمثلة هذا الباب عندهم لاتعدو فى مجملها ما يأتى:

١ - جاء وذهب زيدٌ.

٢ - جاء وذهب الزَّيْدَانِ.

٣ - رأيت وَكَلَّمْتُ زَيْدًا.

---

(١) همع الهوا مع شرح جمع الجوامع: ٢ - ١٠٨.

٤ – ضَرَبْتُ وضربني زيدٌ.
٥ – مَرَرْتُ ومَرَّ بِي زيدٌ.
٦ – ظَنَنتُ وظَنَّنِي زيدٌ قائمًا.

فزيد في المثال الأول يطلبه كل من العاملين السابقين عليه فاعِلًا، أي أن الفعلين «جاء وذهب» يتنازعان العمل فيه، وكذلك الزيدان في المثال الثاني، فهو مطلوب لكل من «جاء وذهب» على الفاعلية.

وفي المثال الثالث يطلب كل من «رأيت» و «كلمت» الاسم بعدهما لينصبه على المفعولية.

ويلاحظ في الأمثلة الثلاثة السابقة أن الفعلين في كل منها متحدان في طلب الاسم المتأخر على جهة واحدة، إما الرفع وإما النصب. وفي المثال الرابع يتنازعِ كل من «ضربت وضربني» العمل في «زيد» حيث يطلبه الأول مفعولًا، ويطلبه الثاني فاعِلًا.

وفي المثال الخامس يتنازع «مررت ومرّ بي» العمل في زيد الأول يطلبه على شبه المفعولية، أي لِيتعلقَ به بواسطة حرف الجر ويطلبه الثاني رفعًا على الفاعلية.

و «زيد» في المثال السادس يطلبه «ظننت» مفعولا أَوَّلَ، و «ظنني» يطلبه فاعلا.

ومعنى ذلك – كما رأينا – أَنَّ كِلَا الفعلين يتنازعان الاسم الذى بعدهما لِيعملا فيه، ولا يجوز أن يتسلطا معًا بالعمل في ذلك الاسم، حيث لا يجتمع مُؤَثِّرانِ على معمول واحد، فيكون مرفوعًا منصوبًا في آنٍ واحدٍ، وهو مُحالٌ.

ولو طبقنا ما وضعه النحويون لهذا الباب من ضَوَابِطَ على الأمثلة لَوَجَبَ التعبير بها على النحو التالي:

أولا: على مذهب الكوفيين بإعمال الأول، والإضمار في الثاني:

١ – جاء وذهب هو زيدٌ.
٢ – جاء وذهبا الزيدان. وفي الجمع: جاء وذهبوا الزيدونَ.
٣ – رأيت وكلمته زيدًا، ورأيت وكلمتهما الزّيدَيْنِ، في المثنى.
٤ – ضربت وضربني هو زيدًا، وضربت وضرباني الزَّيْدَيْنِ.
٥ – مررت ومر بي بزيد، ومررت ومرا بي بالزَّيْدَيْنِ.
٦ – ظننت وظننيه زيدًا قائمًا – أو: ظننت وظنني إياه زيدًا قائمًا.

ثانيًا: على مذهب البصريين بإعمال الثانى وإضماره فى الأول:

١ – جاء هو وذهب زيدٌ.
٢ – جاءا وذهب الزيدان – جاءوا وذهب الزَّيْدُونَ.
٣ – رأيته وكلمت زيدًا – رأيتهما وكلمت الزيدَيْنِ.
٤ – ضربته وضربنى زيد – ضربتهما وضربنى الزيدان.
٥ – مررت به ومر بى زيد – مررت بهما ومر بى الزيدانِ.
٦ – ظننت وظننى زيد قائمًا إياه.

هذا ما ينبغى أن تكون عليه هذه الأمثلة – وفقا لأقيستهم وضوابطهم – لو جاز لنا التكلم بها أصلاً.

ولَمْ يَفِ النحويون بما قرروه عند إعمال أحد الفعلين وإهمال الآخر من الإضمار فى العاملِ المُهْمِل، ففرقوا بين المضمرِ إذا كان عُمْدَةً كالفاعل ونائبه، والمبتدأ والخبر، وبينه إذا كان فَضْلَةً كالمفعول به والمجرور فإن كان عمدة وجب ذِكْرُهُ مع العامل المهمل، سواء كان الأول أو الثانى لأنك لو لم تُضْمِرْ لأدى ذلك إلى حَذْفِ الفاعل، وهو ما لا يجوز لأنه لا يخلو الفعل من فاعل.

ومع ذلك لم يضمروا مع أىٍّ من العاملين ضميرَ الفاعلِ المفردِ، فلم يقولوا: جاء وذهب هو زيد، ولا: جاء هو وذهب زيد. بالتصريح بالضمير وإبْرَازِه، ولَعَلَّهم أدركوا أن ذلك لا يقال، فذهبوا إلى أن الضمير مستتر إلَّا الْكِسَائِىَّ فقد أجاز – فيما نُقِلَ عنه – حذْفَ الفاعلِ، وعلى قوله يكون الضمير محذوفًا من الأول المهمل، وقال الفَراءُ بالإضمار مؤخَّرًا فرارًا من الإضمارِ قبل الذِّكْرِ، فيقول: جاء وذهب زيدٌ هو.

وعلى أى الأحوال فقد بقى التركيب كما هو: جاء وذهب زيد مع قولهم فيه بالتنازع.

وأما الفاعل المثنى والجمع فأوجبوا ذِكْرَ ضميره مع كِلَا الفعلين حسب مذهبهم فى الإعمال والإهمال فأجازوا:

جاءا وذهب الزيدانِ، وجاءوا وذهب الزيدونَ.
وجاء وذهبا الزيدانِ، وجاء وذهبوا الزيدونَ.

فإذا كان الاسمُ المتنازَعُ فيه يطلبه كُلٌّ من العامِلَيْن مفعولا – والمفعولُ فَضْلَةٌ، وكذلك ضميرُه – فإنهم يُوجِبُونَ ذِكَرَ الضمير مع العامل الثانى لَو أَهْمَلْتَه، وحَذْفه من العامل الأول لو كان هو المهمل، فتقول: رأيت وكلمته زيدًا، ولا تقول: رأيته وكلمت زيدًا مع ذكر ضمير المفعول مع الفعل الأول المهمل لأنه فضلة قد يستغنى عنه الفعل. وإنما تقول: رأيت وكلمت

زيدًا. والخلاصة أنهم يضمرون فى الثانى – حالَ إهماله – مطلقا ولا يضمرون فى الأول المهمل سوى ضمير العُمْدِةِ.

ويبدو تناقض النحاة مع أنفسهم فيما قرروه سَلَفًا من ضرورة الإضمارِ فى العامل المُهَمل، ثم يُضمرون فى الأول ضميرَ الفاعلِ، ولا يضمرون فيه ضميرَ المفعول بغَضِّ النظر عن تعسفهم فى التفرقة بين أجزاء التراكيب، يجعلهم بعضها أساسا يُعْتَمَدُ عليه، وبعضها الآخر زيادة وفضلة لا تدعو الحاجة إليه فإنِّى اختلف معهم، وتفصيل ذلك ليس هذا موضعه، وإنما أشْرتُ إليه لأبين تَنَاقُضَهُمْ.

أَضِفْ إلى ذلك أن الكسائى وهو إمام الكوفيين أجاز حَذْفَ الفاعل(١) ولا يرى حَرجًا من عدَمِ إضمار ضميره، يؤيده وُرودُ حَذْفِه فى مثل قوله تعالى ﴿حَتَّى تَوارَتْ بِالْحِجَابِ﴾(٢)، وقوله تعالى ﴿عَبَسَ وَتَولَّى﴾(٣)، وقوله ﷺ «لا يزنى الزانى حين يزنى وهو مُؤمِنٌ، ولا يشْرَبُ الخَمْرَ حِينَ يَشْرَبُهَا وهو مُؤْمِنٌ» فالأفعال: «تورات، وعبس، ويشرب «ليس لأى منها فاعلٌ ظاهِرٌ ولا مُضْمَرٌ يعود على مذكورٍ قَبْلَه، وإنما هو محذوف، وهذه على الأقل وجهة نظر تنافى مَذْهَبَ النحاة فى أنَّ العمدة لا تُحْذَفُ.

وذهب الفَرَّاءُ، وهو تلميذ الكسائى، ورَأْسُ المدرسة الكوفية بَعْدَ أستاذِه، إلى أنّ العاملَيْن المتوجِّهَيْنِ إلى الاسم، وقد اتحدا فى طلبه على جهة الرفع، فالاسم لهما جميعا(٤)، وعلى ذلك فزيْدٌ فاعلٌ لِلْفِعلَيْنِ إذا قُلْتَ: جاء وذهب زيدٌ، أو عَرَضَ فى الكلام مِثْلُه.

وما أجازه الفراء يمكن التعويلُ عليه وجَعْلُه أساسًا مُهِمًّا لِحَلِّ أَلْغَازِ هذا الباب، إذْ تتداعى أمامه تصورات النحاة لتنازع العاملين، ومارَتَّبُوه عليها من مسائل وضوابط.

ويمكننا القياسُ على قول الفراء فى الفعلين المتوجهين إلى الاسم على جهة النصب إذا قيل: رأيتُ وكلمت زيدًا، فيكون الاسم مفعولا للفعلين؛ إذ لاَفرْقَ بين الحالتين، لأن العاملين متفقان فى طلب المعمول فيهما على جهة واحدة، وإن كانت فى الأولى الرفع وفى الثانية النصب. وعلى ذلك ينتفى مازعمه النحاة من القول بالتنازع.

وإذا اختلف العاملان فى طلب الاسم، كَأَنْ يطلبه الأول على المفعولية ويطلبه الثانى على الفاعلية، ثم أَهْمَلْتَ الأوّلَ، فإنهم يقولون: ضربت وضربنى زيدٌ، وضربت وضربنى الزيدانِ،

---

(١) شرح المفصل: ١ – ٧٧.
(٢) سورة ص: ٣٨ – ٣٢.
(٣) سورة عبس: ٨٠ – ١
(٤) شرح المفصل: ١ – ٧٧، ٧٩.

فلا يضمرون مع الأول ضمير المفعول لأنه فضلةٌ، ولا يقولون: ضربته وضربنى زيدٌ، ولا: ضربتهما وضربنى الزيدانِ.

وإذا أعملوا الأول قالوا: ضربت وضربنى زيدًا، فيضمرون فى «ضربنى» ضمير الفاعل، ولا يبرز لأنه مفرد، فإن كان مثنى أو مجموعا وَجَبَ إبرازه فتقول: ضربت وضربانى الزيدَيْنِ، وضربت وضربونى الزَّيْدِينَ.

فإذا كان الأول يطلب الاسم فاعلًا، والثانى يطلبه مفعولًا مثل: ضربنى وضربت زيدٌ، أضمرت فى الثانى فقلت: ضربنى وضربته زيدٌ، وضربنى وضربتهما الزَّيْدَانِ، وضربنى وضربتهم الزيدون. ولو أعملت الثانى لأضمرت فى الأول ضمير الفاعل، وكان مستترًا فى المفرد، وبارزًا فى المثنى والجمع فقلت: ضربنى وضربت زيدًا، وضربانى وضربت الزيدَيْنِ، وضربونى وضربت الزيدِينَ.

ألا ترى أن هذا لا يتكلم به، ولا وجود له فى اختيار الكلام، وقد يقع مثله فى الشعر، فهو حينئذ من الضرورات التى يلجأ إليها الشاعر حِفَاظًا منه على سلامة الوزن والقافية، فيُخَالِفُ بين مفردات السياق، حيث يقدم ويؤخر بينها.

ومع ذلك فإنه يمكن حمل مثل هذا إنْ عَرَضَ فى الكلام على التقديم والتأخير، فالأصل فى الأمثلة السابقة على الترتيب: ضربت زيدا وضربنى، وَضربت الزيدَيْنِ وضربانى، وضربت الزيدِينَ وضربونى، وضربنى زيد وضربته، وضربنى الزيدان وضربتهما، وَضربت الزيدِينَ وضربونى.

وأما ضربنى وضربت زيدًا، وضربانى وضربت الزيدَيْن، وضربونى وضربتُ الزيدين، فإن الفاعل محذوف من الفعل الأول دَلَّ عليه المفعول، لأن هذا الاسم نفسه فاعِلٌ تارةً ومفعولٌ تارة أخرى، لكنه لا يكون مرفوعًا ومنصوبًا فى وقت واحد والتقدير: ضربنى زيدٌ وضربتُ زيدًا، وضربنى الزيدان وضربتُ الزيدَيْن، وضربنى الزيدون وضربت الزيدين. فَحُذِفَ زيدٌ والزيدان والزيدونَ استغناءً بمعمول الثانى. وقد ورد حَذْفُ أحدِ المعمولين لدِلالةِ الآخر عليه نَثْرًا وشِعْرًا. قال سيبويه «ومما يُقَوِّى تَرْكَ نَحْوِ هذا لِعِلْم المخاطَبِ قولُه عز وجل ﴿وَ الْحَافِظِينَ فُروجَهُمْ وَ الْحَافِظَاتِ وَ الذَّاكِرِينَ الله كَثِيرًا وَالذَّاكِرَاتِ[1]﴾ فلم يُعْمِلِ الآخر فيما أَعْمَل فِيه الأوَّلَ استغناء عنه»[2].

فالتقدير فى الآية: والحافظات فُروجَهُنَّ أو الحافظاتها، والذاكرات الله أو: والذاكِراتِهِ. لكنه استغنى عنه فى الثانى لذكره أوَّلًا.

(١) الأحزاب: ٣٣ - ٣٥.

(٢) الكتاب: ١ - ٣٧ بولاق.

وقد جاء فى الشعر من الاستغناء أشدُّ من هذا، كما قال سيبويه. حينما استغنى الشاعر عن خبر المبتدأ الجمع لدلالة خبر المبتدأ المفرد عليه كما فى قول قيس بن الخطيم:

نَحْنُ بِمَا عِنْدَنَا وَأَنْتَ بِمَا عِنْدَكَ راضٍ والرَّأْىُ مُخْتَلِفُ

وكما جاء الاستغناء بخبر المفرد عن خبر المثنى فى قول ضَابِىء البُرْجُمِىِّ:

فَمَنْ يَكُ أَمْسى بالمدينة رَحْلُهُ فَإِنِّى وَقَيَّارًا بِها لَغَرِيبُ

والأصل أن يقال: فإنى وقيارًا بها لَغَرِيبانِ، أو فإنى لَغَرِيبٌ بها وقيارًا غريبٌ.

وقول ابن أَحْمَرَ:

رَمَانِى بِأَمْرٍ كُنْتُ منه وَوَالِدِى بَرِيئًا ومنْ أَجل الطَّوِىِّ رَمَانى

وقياسه أن يقال: كنت منه ووالدى بَرِيئَيْن، أو: كنت منه بريئًا ووالدى بريئا.

وقال سيبويه عَقب البيتَيْن: «فَوَضَع فى مَوْضِعِ الخبرِ لَفْظَ الواحدِ لأنه قد عَلِم أن المخاطب سيستدل على أن الآخرينَ فى هذه الصفة»[1].

وأما الألف والواو فى: ضربانى وضربونى - فى الأمثلة فيمكن أن يُعَدَّا مجرد علامتين على أن الفاعل مثنى أو جمع، فهما حرفان لا ضميران. ويجوز جَعْلُهما ضميرَيْنِ فاعَلِيْن، ويكون الكلام محمولا على ما يمكن أن نسميه «العطف على القلب» أى جَعْل المعطوف عليه معطوفًا والمعطوف معطوفًا عليه وكأنَّ الأصل هو: ضربتُ الزيدَيْنِ وضربانى، وضربت الزيْدِين وضربونى.

ومن أمثلتهم: مررت ومر بى زيدٌ، بإعمال الثانى، حيث زيد مرفوع به لأنه فاعله. وكان قياسهم يقتضى أن يضمروا فى الأول ضمير زيدٍ مصحوبًا بالباء فيقال: مررت به ومر بى زيد، لكنهم لم يفعلوا لأن المضمر فى هذه الحالة فضلة. ولو أعملوا الأول لقالوا: مررت ومر بى بِزَيْدٍ.

وهذا لا يتكلم به على كِلَا الوجهين، ومع ذلك يمكن حمله على ما تقدم كما هو جارٍ على الألسنة، ولا يجوز غيرُه وهو: مررت بزيد ومر بى، أو: مرَّ بى زيدٌ ومررتُ به.

ومنه أيضًا أن الاسم المتنازع فيه إذا كان منصوبًا، وكان عمدة فى الأصل كأن يكون خبرًا ثم صار مفعولاً ثانيًا لأحدِ أفعال القلوبِ فإن اهملَتَ الأول وجب إضمارُ المفعول الثانى مؤخرًا، وأن يكون الضمير منفصلاً، مثل: ظننت وظننى زيدٌ قائمًا.

فظننت يطلب «زيدًا قائما» مفعولَيْن، و «ظننى» يطلب زيدًا فاعلاً ويطلب «قائما» مفعولا ثانيًا. فتقول على قياسهم:

ظننتُ وظنَّنى زيدٌ قائمًا إيَّاهُ.

---

(١) الكتاب ١ - ٣٨.

وإذا أَعْمَلْتَ الأَوَّلَ، أَضْمَرْتَ فى الثانى المهمل ضَمِيرَ المفعـول الثانى متَّصِـلاٍ أو مُنْفَصِلاٍ، فتقول: ظننت وظَنَّنِيهِ: زيدًا قائمًا، أو: وظننى إياه.

وكذلك إن كان العم خبرًا عن «كَانَ» لأنه فى الأصل خبرٌ عن المبتدأ الذى دَخَلَتْ عليه «كَانَ» فصار اسمًا لها، وصار خبره خبرًا لها وتنازعه الفِعْلانِ، مثل: كنتُ وكانَ زيدٌ صَدِيقًا، إيَّاه. قاله ابن هشام[1]. ويقتضى قياسهم هنا أيضًا - إذا أهملت الثانى - أَنْ تُضْمِر فى الثانى ضمير الخبر متصلًا أو منفصلًا، فتقول: كنت وكَانَهُ زيدٌ صَدِيقًا، أو: كنتُ وكان إياه زيدٌ صَدِيقًا.

وهذا شىء لا يقال، ولا يشهد له الواقع اللغوى، فلم يرد له مثيل وإنْ كان تخريجُ هذه الصُّورِ المتكلفة مُمْكِنًا على التقديم والتأخير أو الحذف من أحدهما لدلالة ما فى الآخر عليه والتقدير فى هذه الصور: ظننت زيدًا قائمًا وظننى، فالمفعولان للأول وحُذِفَ المفعول الثانى من «ظننى» لدلالة «قائمًا» عليه وحُذِفَ فاعله لدلالة «زيدًا» عليه.

والتقدير فى: ظننت وظننى زيد قائما هو حذف مفعولى الأول لدلالة فاعل الثانى ومفعوله الثانى عليهما، أى ظننت زيدًا قائمًا وظننى زيدٌ قائمًا والتقدير فى: كنت وكان زيدٌ صديقًا. أن يكون «صديقا» خبرا عن الأول، أريدَ به التقديم، وخبر الثانى محذوف، أى: كنت صديقا وكان زيد كذلك فَحُذِفَ استغناء عنه بخبر الأول، أو أن يكون خبرًا عن الثانى، وخبرُ الأول محذوفٌ، للدلالة عليه بخبر الثانى.

وبناءً على مذهب الكسائى فى جواز حَذْفِ الفاعل من الكلام وحَذْف ضميره فى هذا الباب، وعلى مذهب الفراء يخرج مثل: «جاء وذهب زيـدٌ، ورأيت وأكرمت زيـدًا» مما أطلق عليـه النحويون «التنازع فى العمل» ولا يُلْتَفَتُ إلى قولهم إنه لا يجتمع مؤثِّران على معمول واحد، لأن تَسَلُّطَ العامِلَيْنِ أَمْرٌ نَظرِىٌّ لا يَنْقُضُ المعنى، ولا يخِلُّ بسلامة اللفظ.

و يُحْمَلُ أيضًا على التقديم والتأخير، فأصله: جاء محمد و ذهب، ورأيت محمدًا وأكرمته أو أكرمْتُ. وهو الشائع والمستعمل - سواء حَذَفْتَ الضميرَ العائِدَ مِن أكرمت علَىَ محمدٍ أو ذَكَرْتَهُ على الأصل، فإن حذفته فَحَذْفُه جائزٌ لاَعَلَى مَذْهبِ النحاة فى كونه فضلةً، ولَكِنْ على أنه مفهومٌ من السياق مَدْلُولٌ عليه بالاسم قَبْلَه، وقد وَرَدَ حذفُ العائد كثيرًا فيما هو أشدُّ حاجةً إليه فَمِنْ ذلك حَذْفُ العائدِ على الاسمِ الموصول كما فى قوله تعالى ﴿فَاقْضِ مَا أَنْتَ قَاضٍ﴾[2] وهو فى القرآن الكريم أكثر مِنْ أَنْ يُحْصَى، حتى قال بعضهم «لَمْ يَأْتِ فى القرآن إثباتُ العائدِ إلا فى

---

(١) أوضح المسالك إلى الفية ابن مالك ٢ - ٢٠٢، ٢٠٣.

(٢) طـه: ٢٠ - ٧٢.

ثلاثِ آيات»[١] والتقدير ما أنْتَ قاضيه، وحَذْفُ العائدِ على الموصوف كقوله تعالى ﴿وَاتَّقُوا يَوْمًا لا تَجْزِى نَفْسٌ عن نَفْس شَيْئًا﴾[٢] أى: لا تَجْزى فِيه، وقول الشاعر:

وَمَــا أَدْرِى أَغَيَّــرهُــمْ تَــنَــاءٍ ... وَطُــولُ الدَّهْــرِ أمْ مَــالٌ أَصَــابُـوا

أى: مالٌ أصابوهُ.

ومنه حَذْفُ العائد على المبتدأ من خبره كقول النَّمِرِ بْنِ تَوْلَبٍ:

فَــيَــوْمٌ عَــلَيْــنَــا وَيَــوْمٌ لَــنَــا ... وَيَــومٌ نُــسَــاءُ ويــومٌ نُــسَــرّ[٣]

أى: نساء فيه، ونسر فيه.

وإذا كان ما وقع فى الشعر من حذف العائد ضعيفًا لأن مَرَدَّهُ إلى الضرورة، فما بَالُكَ بما ورد فى القرآن مِنْ حَذْفِ العائدِ من الصلة والصفة ولُغَتُه هى لُغَةُ الاختيار؟!.

وإذا كان الاسم المطلوب لكلا العاملين مثنى أو مجموعًا كقولهم «يُحْسِنُ وَيُسِيئَانِ ابْنَاكَ، وَبَغَى واعْتَدَيَا عَبْدَاك» على مذهب الكوفيين، و «يحسنان ويسىء ابناك، و: بغيا واعتدى عبداك» على مذهب البصريين، فإن الصورة الأولى يمكن تخريجها - كما سبق - على التقديم والتأخير، والتقدير يحسن ابناك ويسيئان، وبغى عبداك واعتديا. أو على الفصل بين العامل الأول ومعمولة بالعامل الثانى. ألا ترى إلى قول البصريين أنفسهم بالتقديم والتأخير فى قوله تعالى ﴿إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا والذِينَ هَادُوا والصَّابِئُونَ والنَّصَارَى مَنْ آمَنَ بالله واليوم الآخرِ فَلَا خَوْفٌ عليهم ولا هُمْ يَحْزَنُونَ﴾[٤]. فجعلوا ﴿مَنْ آمن بالله واليوم الآخر فلا خوف عليهم﴾ خبرَ «إنَّ» مرادا به التقديم وخبر (الصابئون والنصارى) محذوف لدلالة خبر «إن» عليه. والتقدير عنـدهم: إن الذين آمنوا والذين هادوا مَنْ آمن بالله واليوم الآحر فلا خوفٌ عليهم، والصابئون والنصارى كذلك[٥]. وهذا أحد ثلاثة أوجه ردُّوا بها على الكوفيين الذين ذهبوا إلى أن الآية من قَبيل العطف بالرفع على مَحَلِّ اسم «إنَّ» قَبْلَ تمامِ خبرها. قـال سيبويـه «وأما قـوله عـز وجل (والصابئون) فعلى التقديم والتأخير، كأنه ابتدأ على قوله (والصابئون) بعدما مَضَى الخبرُ»[٦].

وأما الصورة الثانية «يحسنان ويسىء ابناك، وبغيا واعتدى عبداك» فلا وجود لها فى الكلام، وإنْ وَرَدَ مثلُها فى الشعر فهو من الضرورات، ومع ذلك فهو نادر، وتخريجها عندى على غير

(١) الغيث المسجم فى شرح لامية العجم للشيخ صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدى ١ - ٤٠٩.

(٢) البقرة: ٢ - ٤٨.

(٣) انظر الكتاب لسيبويه: ١ - ٤٤. بولاق.

(٤) المائدة: ٥ - ٦٩

(٥) الإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الأنبارى: ١٠٩

(٦) الكتاب: ١ - ٢٩٠ بولاق.

التنازع بما سميته قبل ذلك «العطف على القلب» وجميع النحويين يُقدرون الأصل هو: يسيء ابناك ويحسنان واعتدى ابناك وبغيا، وإن كانوا لا يصرحون بتلك التسمية، وإنما اخْتَرْتُ أن أَسَمِّيَهُ بذلك لأنني وجدْتُ له نظيرًا في باب «الاستثناء» وهو ما يسمونه «الإبدال على القلب» أي جعل المستثنى منه بدلاً من المستثنى المقدم وذلك إذا كان الاستثناء غيرَ مُوجَبٍ.

والمختارُ عند النحاة نصب المستثنى إذا تقدم على المستثنى منه وكَانَ مَنْفِيًّا، فيقولون: ما قام إلا زيدًا القَوْمُ.

ولكن سيبويه حكى أنَّ قومًا يوثق بعربيتهم يرفعونه فيقولون «مَالِي إلا أخوك نَاصِرٌ» وأَعْرَبوا الثاني بَدَلاً من الأول على القلب. ومنه قول حسان بن ثابت:

فَـإِنَّهُم يَـرْجـونَ مِنْـهُ شَفَـاعَـةً إِذَا لَمْ يَكُنْ إلا النَّبِيُّـونَ شَـافِـعُ

أي: شُفَعَاءُ، والتقدير: إذا لم يكن شافِعٌ إلا النبيون فشافع مستثنى منه، والنبيون مستثنى، وهو في الاعراب بدل من المستثنى منه، فلما تقدم المستثنى مرفوعا على المستثنى منه صار النبيون مبدلا منه، وشافع بدلا وذلك على القلب[1].

د. عبدالحميد عوض السيوري

مدرس النحو العربي

كلية الآداب - جامعة القاهرة

---

(١) شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك: ١ - ٥٠٩ ط: ١ سنة ١٩٦٠.

شعر الخصومة والسجن
عند هدبة بن الخشرم

د . على إبراهيم أبو زيد

انبثق الدافع إلى هذه الدراسة من الإيمان بضرورة إماطة اللثام عن بعض شعراء العربية، الذين لم ينالوا حظهم من الدرس والتنقيب، وقد أفاضت البحوث والدراسات فى الاهتمام بطائفة بعينها من الأدباء، الشعراء والكتاب، بينما أغفلت هذه الدراسات مجموعة أخرى، ربما كانت فى الإشادة بأشعارهم، إفادات عظيمة للأدب العربى وتاريخه، وللعربية وأهلها.

وهُدبَةُ بن الخشرم العذرى شاعر إسلامى، لم تسلط الدراسات الضوء على شعره، ولم يحتل المكانة التى يحق له أن يحتلها، وسيرة هدبة والمحنة التى عايشها، والمأساة التى ختمت بها حياته فضلاً عن شعره ومضامينه، وصوره الفنة، كل ذلك جدير بالنظر فيه، ودرسه وتقييمه.

سيرة هدبة وشعر الخصومة:

يزخر تاريخ الأدب بحكايات تتسم بالجدة والطرافة، تعاونت عناصر التاريخ فى تشكيل أحداثها، وتدخل خيال الرواة الخصب فى نسج بعض وقائعها، وقد حازت هذه الحكايات على إعجاب الرواة، وحظيت بتقدير معاصريها، فسجلوها ورووها واستشهدوا ببعض أخبارها، وتناقلوها جيلاً بعد جيل، حتى صارت مصدرًا ثريًّا من مصادر التاريخ الأدبى، يمكن للباحث أن يستغلها استغلالا آخر غير دراسة أشعارها، وهو ذلك الجانب الإمتاعى الذى يتعلق بالحكاية وطريقة نسجها ومدى واقعيتها ودور الخيال فيها، كما أن هذه الحكايات تعطى الكثير من الملامح النفسية لأشخاص بأعيانهم، كما تعطى بعض الضوء على جوانب خاصة بالمجتمع العربى. ومن هذه القصص أو السير التى لم ينل أصحابها حظهم فى الدرس سيرة هدبة، ومما يدل على تقدير معاصريها لها ما يرويه الأصفهانى فى «الأغانى» نقلاً عن مصعب الزبيرى، حين قال:

«كنا بالمدينة أهل البيوتات إذا لم يكن عند أحدنا خبر هدبة وزياد وأشعارهما ازدريناه، وكنا نرفع من قدر أخبارهما وأشعارهما ونعجب بها»[1]. فمن هو هدبة؟ وما حكايته؟ ولم اهتم به

(١) أبو الفرج الأصفهانى - الأغانى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الجزء الواحد والعشرون - ص ٢٧٣.

أهل البيوتات بالمدينة، وأهل العلم والأدب والمشتغلون بالرواية؟ وما أبرز صور العطاء الفنى التى يمكن الوقوف عليها فى حكاية هدبة؟!.

صاحب الحكاية «هو هدبة بن خشرم بن كرز بن أبى حية بن الكاه، كما أثبت نسبه هذا الأصفهانى[1]، ويضيف عليه البلاذرى ابن عامر بن ثعلبة بن قرة بن حبيش بن عمرو بن ثعلبة بن عبد الله بن ذبيان بن الحارث بن سعد بن زيد أخى عذره بن زيد»[2]. وهو من عذرة ولذلك يلقب بالعذرى[3]. وأمه حية بيت أبى بكر بن أبى حية من أقاربه الأدنين، وكان قوم هدبة يسكنون بادية الحجاز، وقد انقسموا فريقين ذوى عصبيتين قويتين: بنى عامر بن عبد الله بن ذبيان ثم بنى رقاش بن قره بن حبيش بن عبد الله بن ذبيان، وقد كانت بين الفريقين حروب ومنازعات[4]. وقد تناولت معاجم اللغة لفظ هدبة وكلمة الخشرم بالتفسير كما أشارت هذه المعاجم إلى اسم الشاعر هدبة وإلى بعض أشعاره وإلى حكايته.

أما عن شاعرية هدبة فقد أشادت بها بعض مصادر الأدب، قال عنه الأصفهانى: «وهدبة شاعر فصيح متقدم من بادية الحجاز وكان شاعرًا راوية، كان يروى للحطيئة، والحطيئة يروى لكعب بن زهير، وكعبروى لأبيه زهير، وكان جميل راوية هدبة، وكثير راوية جميل، ولذلك قيل: إن آخر فحل اجتمعت له الرواية إلى الشعر كُثَيِّر»[5]. ويصفه المرزبانى فى معجم الشعراء بأنه شاعر مُفلق كثير الأمثال فى شعره[6]، ويصفه التنوخى فى الفرج بعد الشدة بأنه «شاعر فصيح، مرتجل، راوية»[7] ويأخذ عنه الزركلى صاحب الأعلام،[8] ويعيد الصفات ذاتها. وقد ندرت الدراسات الحديثة حول هدبة وشعره وممن أشار إلى شعر هدبة، د. عمر فروخ فى تراجمه الأدبية، ووصفه بأنه «شاعر مطيل له قصيد ورجز، يرتجل بيسر، وأسلوبه بدوى، وفى شعره شىء من الضعف والغموض، إلى جانب قدر من الصناعة اللفظية، ولما دخل هدبة السجن كثر شعره وجاد، وأما فنونه فهى الهجاء والحماسة والغزل والحكمة»[9].

---

(١) الأغانى – ص ٢١١ – ص ٢٥٤.
(٢) البلاذرى (أحمد بن يحى بن جابر) – أنساب الأشراف – الجزء الرابع – القسم الثانى – ص ١٣٤.
(٣) ابن قتيبة – الشعر والشعراء ص – ص ٦٩٥
(٤) د. عمر فروخ – تاريخ الأدب العربى – دار العلم للملايين – بيروت – الطبعة الخامسة – ١٩٨٤ – الجزء الأول – ص ٣٩٦.
(٥) الأغانى جـ ٢١ ص ٢٥.
(٦) المرزبانى – معجم الشعراء – ص ٤٨٣.
(٧) التنوخى – الفرج بعد الشده جـ ٥ – ص ٨٩.
(٨) د. عمر فروخ – تاريخ الأدب العربى جـ ١ ص ٣٩٧.
(٩) د. عمر فروخ – تاريخ الأدب العربى – جـ ١ ص ٣٩٧.

ويجمع د. يحيى الجبورى شعر هدبة ويقدم له، ويصفه بأنه «من شعراء الصدر الأول، وأحد الشعراء الموصوفين بالجودة والإبداع، من مدرسة زهير وأوس بن حجر التى عرفت بتحسن الشعر وتجويده»[1].

وقد اتفقت مصادر الأدب والتاريخ على حكاية هدبة وعلى خبر مقتله، وعلى تفاصيل تلك الأزمة التى أثارت الخصومة بينه وبين ابن عمه وأدت إلى حبسه ثم قتله. ومن العجيب أن هدبة لم يُعرف فى مصادر الأدب بغير حادثته، وبغير شعره الذى قاله فى حبسه وساعة قتله، وكأن أزمة هدبة هى التى جعلت منه شاعرًا، وكأن الخصومة التى دارت هى التى فجرت الشعر على لسانه، حتى الأخبار التى تروى عنه لم نجد فيها شيئًا يبعد عن خصومته وعن حكاية حبسه وقتله - فقد ضاعت أشعار هدبة التى قالها قبل أزمته، وغلبت حكايته وعناصرها المؤثرة على بقية أخباره، ولعل قوة الأزمة وحدتها هى التى صبغت شعر هدبة بلون جذب الرواة والنقاد إليه، وربما كان شعر هدبة جديدًا فى وقته، حين كان يتناول أمورًا لم يكن من المألوف النظم فيها بتلك الجودة. وكل هذه أمور قد تفسر لنا غياب أخبار هدبة وأشعار هدبة بعيدًا عن أزمته وحكاية حبسه ومقتله. ومن الأمور الملفتة للنظر أن الاتفاق كان سائدًا بين هذه المصادر على سبب الأزمة وعلى مجرى أحداثها، وأن الاختلاف بينها لم يكن جوهريًا، بل كان بسيطًا لا يتعدى بعض التفاصيل غير الدقيقة التى لا تغير جوهر الحدث الأصلى المشكل للأزمة، كما أن الأقاصيص أو تلفيق الرواة لم يحظ بالنصيب الذى كان يحظى به فى مثل هذه الحكايات المفجعة، مع وجوده ولكنه وجود محدود. وقد اعتمدت المصادر الأدبية مع قلتها فى سرد تفاصيل حكاية هدبة على رواية الأصفهانى فى الأغانى، وهى رواية موثقة كعادةأبى الفرج فى نقل أخباره ويتخللها الشعر الذى قيل فى بعض المواقف الخاصة بتفاصيل حكاية هدبة.

ويذكر صاحب نوادر المخطوطات[2]، وصاحب الشعر والشعراء[3]، وصاحب أنساب الأشراف[4]، ما ذكره الأصفهانى فى هذا الشأن، فى حين تغفل هذه المصادر تفاخر زيادة الذى كان سببا فى إثارة الضغائن، وترى هذه المصادر أن سبب القتال «أنهما أقبلا من الشام فى ناس من قومها، فقالوا: من يسوق بنا؟ فقال زيادة أنا أسوق بكم، فنزل فساق بهم ساعة، ثم ارتجز فقال معرضًا بأخت هدبة، وكانا يتعاقبان السوق بالإبل، وكان مع هدبة أخته فاطمة:

---

(١) د. يحيى الجبورى - شعر هدبه بن الخشرم العذرى - دار القلم، الكويت - الثانية ١٩٨٦ ص ٥.

(٢) ابن حبيب البغدادى - كتاب أسماء المغتالين - الأشراف فى الجاهلية والإسلامية وأسماء من قتل من الشعراء.

(٣) ابن قتيبة - الشعر والشعراء: ت: أحمد شاكر - دار التراث العربى للطباعة، جـ ٢ ص ٦٩٥ - ٦٩٩.

(٤) البلاذرى - جـ ٤ ص ١٣٤ - ١٣٦.

عوجي علينا واربعي يا فاطما   ما دون أن يرى البعير قائما
ألا ترين الدمع مني ساجبا   حذار حذار منك لن تلائما

فغضب هدبة حين سمع زيادة يرتجز بأخته، فنزل فرجز بأخت زيادة وكانت تدعى أم حازم، وقال آخرون: أم القاسم، فقال هدبة:

لقد أراني والغلام الحازما   ترجي المطي ضمرا سواهما

إلى آخر الأبيات: «فشتمه زيادة وشتمه هدبة وتسابا طويلاً، فصاح بهما القوم، أركبا فإنا قوم حجاج، وخشوا أن يقع بينهما شر فوعظوهما، حتى أمسك كل واحد منهما على ما في نفسه، وهدبة أشدهم حنقا، لأنه رأى أن زيادة قد ضايقه، إذ رجز بأخته وهي تسمع قوله، ورجز هو بأخته وهي غائبة لا تسمع قوله، فمضيا ولم يتجاوزا بكلمة، حتى قضيا حجهما، ورجعا إلى عشيرتيهما» وتستمر المناوشات الكلامية بين الطرفين، مصاغة في قوالب الرجز، حتى أن هذه الخصومة قد نشطت شعر الرجز بين هدبة وقومه وبين زيادة وأنصاره، وكأنها نقائض بينهما.

ومن أطول القصائد التي قيلت في هذه الحرب الكلامية قصيدة لزيادة خصيم هدبة وأولها:

أراك خليلاً قد عزمت التجنبا   وقطّعت حاجات الفؤاد فأصحبا[1]

وهي قصيدة طويلة مكتملة من حيث جوانب البناء الفني، وتتضح فيها روح التفاخر العربي، ونبرة الاستعلاء على الغير، ويعلو فيها صوت التحدي، وكأنه يوجه كلامه إلى هدبة ابن عمه، مما أثار حفيظته، وقد بدأ زيادة قصيدته بالغزل وحديث المرأة، ثم افتخر بنفسه فخرًا انتقل بعده إلى الفخر الجمعي بقومه وعشيرته، ومما جاء في فخره قوله:

فما إن ترى في الناس أما كأمنا   ولا كأبينا حتى ننسبه أبا
ملكنا ولم نملك وقدنا ولم نقد   كأن لنا حقًا على الناس ترتبا

وتصل القصيدة إلى هدبة، فيجيب عليها بقصيدة أخرى من نظمه، تدخل بها في باب النقائض، حيث حافظ على قالب القصيدة الأولى، قصيدة زيادة، وعلى بحرها وقافيتها ورويّها، كما حول فخر زيادة إلى هجاء، وافتخر هدبة على زيادة واستعلى عليه، والتزم في قصيدته البناء الفني المحكم الذي يبعد به عن الارتجال والبديهة والرجز، فجاءت من أشعاره المعدة التي تفرغ الشاعر لنظمها، وقد بدأها بقوله:

تذكر شجوا من أميمة منصبا   تليدا ومنتابا من الشوق محلبا[2]
تذكر حبًا كان في ميعة الصبا   ووجدًا بها بعد المشيب معتبا

---

(١) القصيدة كاملة ف في الأغاني جـ ٢١ ص ٢٦٠، ص ٢٦١
(٢) القصيدة كاملة في مقر هدبة - ص - ٦٤ - ص ٧٣

ويكتفى الأصفهانى بأبيات مختاره يرد بها هدبة على زيادة بينما تصل القصيدة فى ديوان هدبة نفلاً عن منتهى الطلب إلى أربعة وخمسين بيتاً.

وتستمر المعركة بين هدبة وزيادة، تصورّها قصائدهما، يفخر أحدهما ويرد عليه الآخر يفحمه ويفند مزاعمه، حتى تصل المأساة إلى النهاية الدرامية المفجعة، فلم يزل هدبة يطلب غرة زيادة حتى أصابها فقتله، وتنحى مخافة السلطان وكان على المدينة يومئذ سعيد بن العاص، فأرسل إلى عم هدبة وأهله فحبسهم بالمدينة، فلما بلغ هدبة ذلك أقبل حتى أمكن من نفسه وتخليص عمه وأهله، فلم يزل محبوساً حتى شخص عبد الرحمن بن زيد أخو زيادة إلى معاوية، فأورد كتابه إلى سعيد بأن يقيد منه إذا قامت البينة، فأقامها. وتتدخل عذره، ويتصل رجالها وأكابرها بعبد الرحمن بن زيد أخو زيادة القتيل وتسأله قبول الدية، ويرفض عبد الرحمن قبولها، وينظم عبد الرحمن هو الآخر شعراً، يعجب به ابن سريج، فيغنيه، ويختاره الأصفهانى ضمن مختارات أصواته، ومنه:

أنختم علينا كلكل الحرب مرة ... فنحن منيخوها عليكم بكلكل
كريم أصابته ديات كثيرة ... فلم يدر حتى جين من كل مدخل

ويذكر أن سعيد بن العاصى كره الحكم بينها، فحملها إلى معاوية، فنظر فى القصة ثم ردها إلى سعيد، «وأما غيره فيذكر أن سعيداً هو الذى حكم بينها من غير أن يحملها إلى معاوية»[1]. وعندما اجتمع الطرفان المتخاصمان، فى حضرة معاوية بدأ عبد الرحمن أخو زيادة عرض قضية أخيه القتيل أمام معاوية قائلا«يا أمير المؤمنين: أشكو إليك مظلمتى، وما دفعت إليه، وجرى على وعلى أهلى وقرباى، وقتل أخى زيادة، وترويع نسوتى، فقال له معاوية يا هدبة قل: فقال إن هذا رجل شجاعة، فإن شئت أن أقص عليك قصتنا كلاماً أو شعراً فعلت، قال. لا بل شعراً، فقال هدبه ارتجالاً:

ألا يالقومى للنوائب والدهر ... وللمرء يردى نفسه وهو لايدرى

إلى أن قال:

رمينا فرامينا فصادف رمينا ... منايا رجال فى كتاب وفى قدر
فإن تك فى أموالنا لم نضق بها ... ذَرعًا، وإن صبر فنصبر للصبر[2]

ويعتبر هدبة بقتل زيادة، ويطلب دفع الدية، وإلا فليس أمامه إلا الصبر على المصير المحتوم. ويقول له معاوية: «أراك قد أقررت بقتل صاحبهم، ثم يقول معاوية لعبد الرحمن هل لزيادة

---

(١) الأغانى - جـ ٢١ - ص ٢٦٣.
(٢) الاغانى - جـ ٢١ - ص ٢٦٤

ولد؟ قال: نعم المسوَّر، وهو غلام صغير لم يبلغ، وأنا عمه وولى دم أبيه فقال: إنك لا تؤمن على أخذ الديّة، أو قتل الرجل بغير حق، والمسّور أحق بدم أبيه فردّه إلى المدينة، فحبس ثلاث سنين حتى بلغ المسور»[١]. ويرسل هدبة إلى عبد الرحمن وساطة أخرى، بعد أن بلغ المسور، فيغضب عبد الرحمن، ويقول شعرًا جاء فيه:

سـأكـذب أقـوامًـا يقـولـون: إننى سـآخـذ مـالاً من دم أنـا ثـائـره

ويصل الخبر إلى هدبة، فيقول: الآن آيست منه، ويذهب عبد الرحمن بالمسور، وقد بلغ إلى والى المدينة، وهو سعيد بن العاص، وقيل مروان بن الحكم. وتظهر بعض اغعناصر الدرامية فى خاتمة حكاية هدبة، تصور شجاعة هدبة، وتصور وفاء زوجته وصبرها، ويظل هدبة شاعرًا حتى آخر لحظاته، فقد قال شعرًا فى الخصومة، وقال شعرًا فى السجن، وقال شعرًا لحظة مقتلة.

وتضطرب الأخبار فيمن قتل هدبة، هل هو عبد الرحمن أخو القتيل؟ أم المسور ابن القتيل، وتروى الحكاية أخبارًا لا يصدقها عقل أو منطق، عندما يقول هدة قبيل مقتله: «بلغنى أن التلقتيل يعقل ساعة بعد سقوط رأسه، فإن عقلت فإنى قابض رجلى وباسطها ثلاثًا، ففعل ذلك حين قتل». وقال قبل أن يقتل:

إن تـقـتـلونى فى الحـدي فـإنـنى قتلت أخـاكم مـطلقًـا لم يُقَيَّـد

ويقول عبد الرحمن، والله لا أقتله إلا مطلقًا من وثاقه، فأطلق له، فقام إليه وهز سيفه، ثم قال:

قـد علمت نفسى وأنت تـعلمـه لأقـتـلن الـيـوم مـن لا أرحمـه

ثم قتله[٢]. وقيل: «إن الذى تولى قتله ابنه المسور، دفع إليه عمه السيف وقال له: قم فاقتل قاتل أبيك، فقام، فضربه ضربتين قتله فيهما»[٣]. ويذكر ابن قتيبة قول هدبة «تفقدونى إذا ضربت عنقى، فإنى سأقبض يدى وأبسطها، فتفقدوه فرأوه يفعل ذلك»[٤]. وينفى المبَرد هذه الرواية، ويقول عنها «إنه حديث باطل موضوع»[٥]. وقد اتفقت معظم المصادر فى الخطوط العريضة لحكاية هدبة، واختلفت فى تفاصيلها، وهو اختلاف طبيعى، ليس من شأنه التغيير فى المقدمات أو النتائج، فى قتل زيادة، وأن أصحاب الدم أخذوا بثأرهم من هدبة وقتلوه، بعد أن

---

(١) الاغانى - جـ ٢١ - ص ٢٦٤.
(٢) الأغانى جـ ٢١ ص ٢٧٢.
(٣) الأغانى جـ ٢١ ص ٢٧٢
(٤) ابن قتيبة : الشعر والشعراء جـ ٢ - ص ٦٩٥.
(٥) المبرد: الكامل فى اللغة والأدب جـ ١ ص ١١.

بقى فى الحبس سنوات حتى بلغ ابن زيادة رشده. ويمكن أن يقف دارسو سيرة هدبة على عدة استنتاجات، تجعل من قراءة خبر هدبة درسًا نافعا من دروس الأدب التى تجمع بين الإقناع والإمتاع ومنها:

إن الحكاية فى إطارها الدرامى حكاية مفجعة محزنة مؤثرة، يمكن استغلالها روائيًا أو مسرحيًا، فالفكرة ناضجة تامة مستوفية شروط الكتابة، مما يدل على أن أخبار الأدباء تزخر بالكثير من هذه الحكايات التى تعد مادة دسمة للدراما العربية، تؤكد ثراء المصدر فى العصور البكر، ومنها خبر طرفة ومقتله، والنابغة وهروبه، ومن قبلها خبر امرئ القيس واغتياله، وعلى بن الجهم وسجنه، وديك الجن وقتله جارية زوجته وظهور البراءة بعد ذلك، ونهاية المتنبى ونهاية ابن أبى الشخباء إلى آخر تلك الحكايات. والعقدة فى حكاية هدبة ظاهرة، وهى انتظار هدبة القتل، وأبطال الرواية هدبة وزيادة والثانويون سعيد بن العاص، وعبد الرحمن، والمسور، وغيرهم، والمكان هو السجن وساحة القتل، والزمان محدد تاريخيًا، والأحداث ساخنة متحركة غير تافهة أو سطحية، كل ذلك يجعل من حكاية هدبة قصة مكتملة فنيًا ودراميًا.

الأمر الثانى اختلاف بعض روايات حكاية هدبة، وهذا أمر طبيعى، لاغرابة فيه، فقد جذبت الحكاية أنظار الرواة، فحفظوها ورووها واختلف الرواة فى بعض تفاصيلها، ولم يكن فى جوهرها، ولكن الراوى تدخل بمزاجه الخاص وخياله الرحب، فأضاف بعض الجوانب التى تزيد من شوق المستمع، وتؤكد التأثر بالحديث المفجع. وهى تفاصيل تدور حول تأكيد عدة محاور فكرية أهمها، شجاعة هدبة وصبره، وجلده ساعة قتله، ووفاءزوجته وإخلاصها، وقد ظهر عمل القصاص واضحًا فى اختلاف الحوادث، وتصوير المواقف مثلما دار حول سعيد بن العغص أو معاوية وأيهما حكم فى أمر هدبة، وحول من قتل هدبة؟ هل هو عبد الرحمن أم المسور؟ كما يظهر تلفيق القصاص فى خبر زقاق ابن واقف وسوق المدينة، فقد ظن أبوالفرج أنه خبر مصنوع «فليس بالمدينة زقاق يعرف بزقاق ابن واقف»[1] كما يبدو الوضع أيضًا فى أمر زوجة هدبة ووفائها أو غدرها وزواجها بعده، كذلك الانتحال واضح فى خبر حُبّى المدينة، كما لا يطمئن القارئ إلى ذلك الخبر الذى يرويه أبو المغيرة محمد بن إسحق[2]، وفيه: «بعث هدبة إلى عائشة زوج النبى ﷺ يقول لها: استغفرى لى، فقالت إن قتلت أستغفر لك»[3]. كما يبدو - أيضًا - عمل القصاص فى ذلك الخبر الذى روى عن هدبة عند قتله، وهو أن القتيل يعقل ساعة بعد قتله، وأنه سوف يمد يديه ويقبضها ثلاثًا، وفى رواية أخرى سوف يضرب بقدمه

---

(١) الأغانى - جـ ٢١ - ص ٢٦٨.
(٢) ومن الرواة أبو مصعب الزبيرى المنكدر بن محمد بن المنكدر
(٣) الأغانى جـ ٢١ ص ٢٦٨.

الأرض ثلاثًا، وربما قال هدبة هذا القول، ولكن الأخبار التى تؤكد أنه فعل ذلك بعد سقوط رأسه أخبار موضوعة وملفقة. لقد لحقت بهذه الحكايات أخرى فرعية، قد يطلق عليها حكايات إضافية، وكأن حكاية هدبة لم تمت بموته، بل ظل الرواة يضيفون إليها إضافات فرعية، ومنها غدر الزوجة بعهدها الذى كانت قد قطعته على نفسها بعد قتله، فقد روى النوفلى عن أبيه قوله: «إنى لفى بلادنا يومًا، فإذا أنا بامرأة تمشى أمامى وهى مدبرة، ولها خلق عجيب من عجز وهيئة وتمام جسم، وكمال قامة، فإذا صبيان قد اكتنفاها يمشيان، قد ترعرعا. فتقدمتها، والتفت إليها، فإذا هى أقبح منظر، وإذا هى مجدوعة الأنف، مقطوعة الشفتين، فسألت عنها، فقيل لى: هذه امرأة هدبة، تزوجت بعده رجلاً، فأولدها هذين الصبيين [1]. فأين ما روى عن وفائها وجدع أنفها حتى أن صاحب تزيين الأشواق فى أخبار العشاق يروى «أنها قطعت أذنها أيضًا»[2]. ثم كيف تتزوج بعد ذلك كله وتنجب أولادًا وكأنها لم تعد رمزًا للوفاء، بل أضحت قدوة فى الغدر.

ويفْرد صاحب أخبار العشاق فصلا فيمن تعاهدوا على عدم الفراق، ثم نكث أحدهما عهد الآخر، ومنهم غير هدبة وزوجه «صخر بن عمرو أخو الخنساء، وقد عاهد سلمى على ألا تتزوج بعده وهو كذلك عاهدها، فكان يقول إذا نظر إليها، لا أكره الموت إلا أنه يفرق بينى وبين هذه ثم مات فتزوجت سلمى بعده»[3]. وينحصر اهتمام دارس الأدب فى أشعار هدبة، ولولا تلك الأشعار ما كان لحكاية هدبة أثر فى تاريخ الأدب العربى، فما أكثر الحكايات التى رويت عن العرب! وما أكثر ما بها من طرائف، تدخل فى إطارات أدبية أخرى، تتعلق بالقصة أو الخبر أو الرواية أو الموعظة والحكمة، ولكن خطورة الحكاية الأدبية تكمن فى ارتباطها ببعض شعراء العربية خاصة عندما تزين الأشعار أخبارها.

* * *

شعر هدبة فى السجن وساعة القتل:

قضى هدبة فى حبسه مدة غير قليلة، اختلف الرواة فى تحديدها، بين ثلاث سنوات أو خمس أو سبع وقيل ثمان، وفى الأغانى قول معاوية لعبد الرحمن أخو زيادة القتيل «المسور أحق بدم أبيه، فرد هدبة إلى المدينة فحبس ثلاث سنين حتى بلغ المسور» [1]. ويعتمد داود الأنطاكى صاحب تزيين الأسواق فى أخبار العشاق رواية الأغانى، فيذكر قول معاوية عن هدبة: «ردوه

(١) الأغانى جـ ٢١ ص ٢٧٠، البغدادى - خزانة الأب ص ٨٦.

(٢) داود الأنطاكى - تزيين الأسواق فى أخبار العشاق - دار مكتبة الهلال: بيروت الطبعة الثانية ١٩٨٦ جـ ١ ص ٣١٩ إلى ص ٣٥٠.

(٣) الأغانى جـ ٢١ - ص ٢٦٤.

حتى يبلغ المسور، فحبس ثلاث سنين»[١]. كذلك يقول البغدادى فى خزانة الأدب، فحبس ثلاث سنين حتى بلغ المسور»[٢]. وقال الزركلى صاحب الأعلام «إن هدبة بقى محبوسًا ثلاث سنوات»[٣]. وأما أبو تمام فى حماسته فيذكر «إن هدبة قال فى السجن أشعارًا كثيرة منها ما روى عنه، ومنها ما ذهب، فمكث هدبة فى السجن ما شاء الله أن يمكث، حتى أدرك المسور بن زيادة، وذلك خمس سنين أو ست سنين»[٤]. وأما ابن قتيبة فلم يحدد لحبس هدبة زمنًا، واكتفى بقوله: «فلم يزل محبوسًا حتى شخص عبد الرحمن بن زيد، أخو زيادة إلى معاوية»[٥]. وكذلك قال البلاذرى فى أنساب الأشراف[٦]، وصاحب نوادر المخطوطات، الذى قال: «فحبس هدبة حتى أدرك الغلام[٧]. ويذكر ابن قيّم الجوزية فى أخبار النساء أن حبس هدبة «استمر سبع سنين ينتظر به احتلام المسور بن زياد»[٨]. ويردد د. الجبورى صاحب شعر هدبة رأى أبى تمام فى تحديد مدة حبس هدبة حين يقول «فمكث هدبة فى السجن ما شاء الله أن يمكث حتى أدرك المسور»[٩]ويذكر د. عمر فروخ أن هدبة قضى فى السجن ثلاث سنوات، وقيل خمس سنين أو ستًا، ولعله بقى فى السجن إلى أيام مروان بن الحكم فى ولايته الثانية على المدينة ٥٦ – ٥٧ هـ»[١٠]. ولا نعلم على أى المصادر اعتمد صاحب شعر السجن والأسر[١١]، حين ذكر أن هدبة حبس ثمان سنين حتى بلغ ولى المقتول الحلم. والمدة التى قضاها هدبة فى سجنه ولعلها ثلاث سنوات حتى يبلغ المسو حلمه، وهى أقل المدد تحديدًا ليست بالقصيرة فضلا عن الجو النفسى وهو جو الحبس الذى قضى فيه الشاعر مدة حبسه مما جعل شعره فى تلك الفترة، هو الشعر الذى احتفظ به، وحفظ وأنشد وروى، فقد روى صاحب الأغانى «كان هدبة أشعر الناس منذ يوم دخل السجن إلى أن أقِيد منه وكان أهل البيوتات بالمدينة يحتفون بشعره وبحكايته.»

ولقد كان للسجن فى شعر هدبة شأن عظيم، ولعل تلك المحنة التى لحقت بهدبة وذلك المصير المحتوم الذى ينتظره، وتأرجح عواطفه بين الأمل والرجاء واليأس والقنوط، كل هذا جعل من

(١) تزيين الأسواق – ٣١٩.
(٢) خزانة الأدب – ص ٨٤ (٣) الاعلام جـ ٩ ص ٦٩.
(٤) الحماسة – ١٢
(٥) الشعر والشعراء – ٦٩٦.
(٦) الأنساب – ١٣٥.
(٧) محمد بن حبيب – ٢٦٠
(٨) أشعار النساء – ١١٧.
(٩) شعر هدبة – ١٦.
(١٠) تاريخ الأدب العربى جـ ١ – ٣٩٧.
(١١) شعر الأسر والسجن – ٤٤٥.

شعر هدبة فى الحبس شعرًا جديرًا بالدرس والتحليل. ولما كان الحبس وحياة الشاعر فى القيد مع السجان والظلمات، انتظارًا للمصير المحتوم، وتأرجح عاطفة الشاعر بين الأمل واليأس، والتظاهر بالصبر حتى لا يشمت العدو، هذه كلها أبرز مضامين شعر هدبة فى حبسه، وقد ترتب عليها وجود ألفاظ تطابق هذه المضامين، أو تؤدى هذه المعانى، حتى تدل المفردات على ما تحويه الفكرة وذلك فضلاً عن الصور التى نبعت من هذه الألفاظ والموسيقى التى تضىء الجو النفسى الذى يجعل الإحساس بالمعنى إحساسًا إيحائيًّا جماليًّا، ينبعث عن الإقناع الفكرى والإمتاع الجمالى. ويمكن لقارئ شعر هدبة فى الحبس أن يقف على أبرز مضامين هذا الشعر ومنها:

- وصف السجن والسجان والقيود والشرفات العالية.
- تصوير الأمل فى انفراج الأزمة والخروج إلى الحياة الحرة الكريمة.
- حديث الشاعر عن المرأة وذكرياته مع زوجته وتصوير حنينه إلى الأهل.
- الخوف من شماتة الاعداء وشكوى الدهر وشعر الحكمة والرؤية الخاصة للحياة.
- الفخر بالنفس والاستعلاء على الحدث والتغنى بالصبر والإيمان بقضاء الله وقدره.
- الاستغفار من الذنب، والتوبة إلى الله، وتوقع الموت والاستعداد للقاء الله.
- شعر هدبة ساعة خروجه إلى ساحة القتل.

وكل هذه المضامين التى احتوى عليها شعر هدبة فى الحبس وساعة القتل، ترسم صورة جليلة لشخصية الشاعر هدبة بن خشرم العذرى.

* * *

وصف السجن والسجان والقيد:

هناك سمة بارزة من سمات الشعراء المحبوسين، لأى سبب غير اللصوصية والصعلكة، وتكاد هذه السمة أن تكون عامة يشترك فيها جميع هذه الطوائف من الشعراء، ما داموا قد أدخلوا الحبس، وعاشوا فيه زمنًا طويلاً مع القيد والسجان فى الظلمات والضيق. وقد يختلف سعر هدبة مع شعر هذه الطوائف من الشعراء المحبوسين فى سمات فنية كثيرة، وقد يتفق معهم فى بعض هذه المضامين ومنها وصف السجن والقيد.

وهذا الشعر الذى يصدر فى الحبس يؤكد عدة اعتبارات فنية خاصة منها: أن الشعر يخلد التجربة ويجسدها نظمًا، ويجعل الحركات والأوقات والأشياء التى يصورها الشعر ترتفع من صفة العبور والزوال إلى صفة البقاء والدوام ولو بصورة شكلية. ولولا الشعر والفن، لبادت وتلاشت،

«فالفن يخلد ولو نسبيا ما يصفه ويصوره من الأفعال والحركات والمشاعر والذكريات»[1]. وإن الشعر الذى يصور السجون والقيود إنما يصور مشاعر وتجارب إنسانية مريرة، ويصور جوانب من حياة بعض الناس، ويصف أحوالهم ونظم مجتمعاتهم، ويسجل إحساساتهم ويصور متاعبهم «الأمر الذى يشكل صفحة جديدة من صفحاتٌ لم تكن مألوفة من قبل، إنه تطور لموضوع لم يعالجه الشعر من قبل»[2].

ويؤدى الشعر فى الحبس وظيفة للشاعر المحبوس، تكاد تنطبق على تلك التى تؤديها أغانى العمال فى البناء أو أغانى الصيادين فى البحر، حين تعمل الأغنية على تخفيف وطأة المعاناة، وتخفيف حدة قسوة العمل وخشونته، والتقليل من الإحساس بالغربة ومرارتها، فأدى شعر الحبس مهمة تخفيف إحساس الشاعر بمرارة القيد وقسوة ظلمات السجن وجفوة معاملة السجان، واستطاع الشاعر المحبوس أن يصف الحبس والقيد والسجان شعرًا، فخفف من بعض همومه وأشجانه المكبوتة. ويؤدى شعر الحبس كذلك دورًا اجتماعيًّا غير دوره الفنى، ففى تصوير السجون وذكر أسمائها ومواقعها ومواضعها إفادة تعود على المؤرخ والباحث الاجتماعى، حين يقفا على نظام الدولة فى التعامل مع الخارجين على القانون، كما يصور الشعر قدرة الحكومة الأموية على السيطرة على العابثين، فلم يفلت من سطوتها خارج أو مارق أو قاتل. وقد أفاد معجم البلدان لياقوت وغيره من المعاجم فى تفسير أسماء بعض السجون التى وردت فى شعر هدبة، وفى شعره أمثاله من المحبوسين، فحدد المعجم المكان والوقت، وذكر بعضًا من الشعر وطرفًا من أخبار المحبوسين. ومن أشهر السجون التى ورد ذكرها فى شعر المحبوسين، سجن «كابل» وسجن «دوار» وهو سجن باليمامة، وقد قال فيه شعراء محبوسون شعرًا، ومنهم مجدر ابن معاوية العلكى، وكذلك أبوالنشناش الميمى، ويعلى الأحوال اليشكرى، والخطيم العكلى.

وقد احتل وصف السجن مكانًا فى النثر، وأورد الراغب الأصفهانى صاحب محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء[3] أقوالاً لبعض من حُبس من الكّتاب، فقد كتب بعضهم على باب السجن: «هذه قبور الأحياء، وتجربة الأصدقاء، وشماتة الأعداء وأمر بحبس ابن أبى علقمة فى دعوى، فقال دعنى آتى البيت لحاجة، فلم يترك فتمثل بقوله تعالى ﴿فلا يستطيعون توصية ولا إلى أهلهم يرجعون﴾ وسمع الجماز محبوسًا يقول: اللهم احفظنى، فقال: قل اللهم ضيعنى، فإن حفظه لك أن يبقيك فيه، ودخل أحدهم السجن، فقال ما سلككم فى سقر، قالوا:

---

(١) د. عبد الكريم الباقى - دراسات فنية فى الأدب العربى - الأولى ١٩٦٣م، ص ٢٢٥.

(٢) د. مصطفى الشكعة - الأدب فى موكب الحضارة الإسلامية - كتاب الشعر - دار الكتاب اللبنانى - بيروت - الطبعة الثانية ١٩٧٤.

(٣) الراغب - محاضرات الأدباء - المجلد الثانى - الجزء الثالث - ص ١٩٤.

ـم نك من المصلين»[1]. كذلك رسمت بعض المصادر صورة ية للمحبوسين فى سجونهم، وذكرت أخبارًا تؤكد ما رواه المحبوسون فى أشعارهم، وما صادفوه من عذاب، فقد خرج الحجاج يومًا إلى الجامع فسمع ضجة عظيمة فقال: ما هذا. قالوا: أهل السجن يضجون من الحر، فقال قولوا لهم اخْسَئُوا فيها ولا تكلمون، وقد وجد فى حبس الحجاج مائة ألف وأربعة عشر لف رجل، وعشرون ألف امرأة «وكان حبس الرجال والنساء فى مكان واحد، ولم يكن فى حبسه سقف ولا ظل، وربما كان الرجل يستتر بيده من الشمس فيرميه الحرس بالحجر، وكان أكثرهم مقرنين فى السلاسل، وكانوا يسقون الزعاف، ويطعمون الشعير المخلوط بالرماد»[2].

ويصف هدبة بن الخشرم السجن ومما جاء فى وصفه قوله:

فـإنـا قـد حللنـا دار بلوى ... فتخـطئنـا المنـايـا أو تصيب[3]

ويريد الشاعر بدار البلوى السجن، وتبدو سمات الصورة الفنية فى وصف السجن عند هدبة فى مثل قوله:

إنّى عـدانى أن أزورك محـكـم ... متى مـا أحرك فيـه ساقى يصخب
حـديد ومـرصوص مشيـد وجنـدل ... لـه شرفـات مـرقب فـوق مـرقب
يخبـرى تُـراعـه بـين حَلْقـة ... أزوم إذا عضت وكبـل مضـبب[4]

والشاعر هدبة يبث مشاعره الحزينة فى الأبيات الثلاثة السابقة، واستطاع أن يصور أزمته النفسية، فهو يعبر عن السبب الذى منعه من زيارة الحبيب، وهو القيد الذى يعوق حركته، وهو قيد محكم مصنوع من الحديد الموصوص، كما أن السجن له شرفات يعلوها حراس، يراقبون حركة السجناء، كما أن الحراس يقظون لا يغفلون عنه ويرقبونه. وهدبة يجمع فى الأبيات عدة مضامين طاف حولها الشعراء السجناء، وعبروا عنها فى مقطوعات كثيرة، وأفلح هدبة فى الجمع بين القيد والحبس والسجان، عاونه فى ذلك اللفظ الذى يعبر عن معنى القيد والجندل أبلغ تعبير، فاختار المفردات التى توحى بالقيد ومنها «المحكم والحديد المرصوص، والجندل المشيّد، والحلقة الأزوم، والكبل المضبب.» وكل لفظة أو تركيب لفظى كفيل بأن يعطى لصورة القيد والسجن كل ما يصبو الشاعر إلى بلوغه. وبجانب اللفظ الذى يوحى بالقيد، والتركيب الذى يعبِّر عن الحبس، والصورة التى تصف السجن والسجّان، كانت تلك الموسيقى الحارة الجادة الرصينة، التى تعبر هى الأخرى عن صورة القيد والسجن، ولم يكن هدبة ينسج صوره من الخيال، أو يأتى

(١) محاضرات: جـ٣ ص١٩٥.
(٢) المرجع السابق - نفس الصفحة.
(٣) شعر هدبة بن الخشرم العذرى - د. يحيى الجَبّورى - دار القلم الكويت ص٦٠.
(٤) شعر هدبة ص٧٦.

بألفاظ لينة لا توحى بشدة الحبس وضراوته، حتى جمع فى تصويره للسجن والسجّان بين قسوة المعنى وشدة اللفظ وخشونة الجرس الموسيقى، مما وفّر لتعبيره معظم عناصر التصوير الفنى الملائم لصورة السجن.

وكان هدبة أبلغ من غيره فى تصويره للسجن، ولعل تلك البلاغة ترجع إلى طبيعة المحنة التى ألقت به فى غياهب السجن، وترجع إلى طبيعة الشاعر المحب لحياة وللزوجة وللأهل، وترجع - أيضًا - إلى الحيرة التى لازمته فجعلته لا يعرف المصير المنتظر بين الأمل واليأس. والشعراء السجناء يصفون القيد والسجن والسجّان وقلما يجمعون بين هذه الأطر الثلاثة فى موضع واحد، فكانوا تارة يصفون القيد، وأخرى يصفون السجن، وثالثة يصفون السجان، أما هدبة فقد استطاع أن يجمع بين الثلاثة فى آنٍ واحد.

ويشتد هُدبة فى تصويره للقيد، كأن كل لفظة قيد هى الأخرى، مثلما جاء فى قوله يصف اللقاء مع زوجته، وهو فى قيوده فى حبسه:

رأتْ ساعِدَىْ غُولٍ وتحت ثيابه	جآجِئ يُدمى حدها والحراقف
وقد شئزت أم الصبيّين إن رأت	أسيرًا بساقيه ندوب نواسف
فإن تنكرى صوت الحديد ومشيةً	فإنى بما يأتى به الله عارف[1]

وألفاظ هدبة تُدْمى، حتى كأنها تأكل لحم الساق من قسوة القيد، وهدبة حين يصف قيده يذكر زوجه، فيصف جزعها لرؤية القيد، وكأنه لا يجزع بل يجعل الجزع على لسان محبيه، حتى يبقى جلدًا كما أراد لنفسه أن تكون كذلك حتى ساعة قتله.

إن وصف هدبة للسجن، وللقيد، وللسجان من أبرز مضامين شعره فى الحبس، ولعل تصوير هدبة لهذه الأمور جاء أسبق من تصويره لمشاعر أخرى، فقد أخذ الشاعر حين صدم بتلك الصورة المظلمة التى لم يكن يعرفها من قبل، فملكت صورة السجن على الشاعر حسه وعاطفته، فبدأ يصورها قبل أن يفرغ لنفسه، ليصور شوقه إلى الحرية وحنينه إلى الزوج والأهل، ليفرغ بعد ذلك إلى مرحلةأخرى أو مرحلة ثالثة من تلك المراحل، وهى مرحلة التوبة والاستغفار والإيمان بقضاء الله والرضا بقدره، فانطلقت الحكمة تجرى على لسانه، إلى أن وصل الشاعر بشعره حتى نهاية المطاف، ومواجهة المصير المحتوم، فأخرج من سجنه ليقتل وليقول شعرًا فى تلك الحال أيضًا، صور فى ذلك صلابته وجلده وتماسكه. وقد أسهمت الألفاظ فى تصوير كل مرحلة قائمة من هذه المراحل، فكانت ألفاظ صورة السجن والسجان والقيد توحى بذلك، وكانت الصور قائمة هى الأخرى تصور الظلام والقيد. وإذا ما انتقل الشاعر إلى أفكار أخرى

---

(١) شعر هدبة ١٢٨، ١٢٩.

فى حبسه كانت المفردات والتركيب والصور تتفق وتعبير الشاعر عن تلك المرحلة، من المراحل الفكرية التى مر بها شعر هدبة بن الخشرم فى الحبس.

الحنين إلى الحرية، وذكرى الزوج والأهل:

لم ينس الشاعر هدبة الحياة الحرة الكريمة فى سجنه، ولم ينس أهله وزوجه، بل عمل الحبس على تكثيف إحساس الشاعر، وازدياد الرغبة إلى الحياة والأهل والحرية، فزاد الشوق إلى الزوج، وإن كان لذلك محبا قبل أن يحبس، فقد ازداد هدبة ولهًا وتعلقًا وتشوقًا إلى ذلك كله فى حبسه، وقد يسعد الأدب بمحنة الأديب، وقد أسهم الحبس فى إذكاء شاعرية هدبة، وجعل منه شاعرًا كما قالت بعض الآراء لمعاصريه وذكرها الأصفهانى فى أغانيه. إن الإحساس بالقيد والحبس والحرمان من الحرية والحياة والأهل والأصدقاء والزوج، جعل الشاعر يخلو إلى نفسه، فيصور حنينه إلى الحرية، وذكر زوجه وأهله، ويمكن اعتبار ذلك الإطار الثانى من الأطر العاطفية التى مرّ بها شعر هدبةى الحبس، وقد كان الإطار الأول يدور حول الوصف التجريدى للقيد والحبس، فجاء هذا الإطار أكثر عاطفية وشاعرية وحسًا أرق وتعبيرًا لا يعرف الكذب. ويتحدث هدبة عن الزوجة، ويتذكر الماضى، ويحلم بالزيارة، فتزوره، ويعطى هدبة لشعره فى تلك المرحلة أبعادًا فنية تعتمد على جناحين أساسين هما جمال الفكرة وحساسية اللفظيةالتى تصاغ فيها الفكرة، مستعينًا بالصورة الموحية. ويعدّ الحنين إلى الحرية وتذكُّر الأهل والدِّيار من أبرع مضامين شعر الحبس عند هدبة، لأن هذا المضمون يتسم بالوجدانية، والشاعر دومًا شديد الحنيلزوجه ولديار أهله، دائم الذكرى لذلك كله، فهو غريب كُتبتْ عليه الغُربة والحرمان، وليس أمامه غير ذكريات ماضيه الجميلة، فيمدّ يده فى جعبة الماضى ويخرج منها ما يجدد الشوق، ويحيى الشعور، لعله بهذا ينسى أو يحاول التسلى فى محنته. وهُدبة يتذكر زوجته فى حبسه، ويظل ذاكرًا لها حتى حين مقتله، فيقول عند دخوله الحبس:

ولما دخلت السجن يا أم مالك ذكرتك والأطراف فى حلق سمر
وعند سعيد غير أن لم أبح به ذكرتك أن الأمر يذكر بالأمر[1]

وسئل هدبة عن قوله هذا، فقال: «لما رأيت نفر سعيد، وكان حسن الثغر جدًّا، ذكرت به نغرها»[2]. ويستعيد ذكرى الحب، وهو فى حبسه، فيقول فى هذا المعنى:

تذكرت حبًّا كان فى ميعة الصبا ووجدًا بها بعد المشيب معقبا
إذا كان ينساها تردد حبها فيالك قد غنى الفؤاد وعذبا

---

(١) شعر هدبة/ ١٠٦ (سعيد هو سعيد بن العاصى وإلى المدينة).

(٢) المبرد الكامل - جـ٢ - ص ٣٧٥.

فـأصبـح بـاقى الـود بينى وبينهـا رجـاء عـلى يـأس وظنـا مغيّبـا[1]

وغزل هدبة فى الحبس غزل البداة التقليديين، تفوح منه رائحة العفة والطهر، ويقوم على الذكرى، يجمع فيه بين حديث النفس والبوح بما فى داخله، ليخفف عن نفسهوطأة الأزمـة، والشاعر عندما يحرم الحرية «يحن إلى قيم مظاهر استقرت فى خاطره منذ أن كان صغيرًا، فيناجى همومه، ويجتر ذكرياته، ويبدى الحنين إلى الديار والقفار والأودية والمنازل»[2].

ويبدو أن لقاء هدبة بزوجه فى السجن كان أمرًا غير عادى، ويبدو أنه تم فى أيام الشاعر الأخيرة وقبيل قتله، وكان أصحاب السجن يحققون للسجين قبل قتله رغبته التى يحلم بهـا وكانت لقاء الزوجة. ويف ارتياع الزوجة لسوء حاله، فيقول مصوّرا ذلك:

وأدنـيـتـنى حـتى أذا مـا جـعـلتـنى لـدى الخصـر أو أدنى استقلّك راجف

فـإن شئـت والله انصـرفـت وإننى من أن لا تـدنينى بعد هـذا لخـائف

رأت سـاعـدى غـول وتحت ثيـابـه جـآجىء يـدمى حـدهـا وقـراقف[3]

وتشكل صورة الطيف ملمحًا من ملامح صورة المرأة فى سجن هدبة، والطيف يعرض فقدان المحبوب، والشاعر يشتاق إلى اللقاء، ويرغب فيه ويحلم بصاحبته، ويتمنى الاجتماع بها ويأمل أن يراها فى أحلام نومه، فيزوره طيفها من أرض أهلها فى غُضبان[4].

والعجيب فى شعر هدبة فى سجنه عن المرأة، أنه يسلّيها ويواسيها وكأنما كان الشاعر أقوى منها، فيأمل ألا تجزع لموته، ويوصيها وصية المحب الغيور، الذى يأنف أن يعقبه على زوجته غيره فيقول لها موصيًا:

أقـلى عـلى اللوم يـا أم بـوزعـا ولا تجـزعى مما أصـاب فـأوجعـا

فـأوصيك إن فـارقتنى أم عـامـر وبعض الـوصـايـا فى أمـاكن تنفعـا

ولا تنكحى إن فـرق الـدهـر بيننا أغم القفـا والـوجـه ليس بـأنـزعـا

من القـوم ذا لـونـين وسـع بـطنـه ولكن أذيـا حلمـه مـا تـوسعـا[5]

---

(١) شعر هدبة/ ٦٥.

(٢) د. الشكعة رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية عالم الكتب بيروت ١٩٧٩ ص٣٢٢.

(٣) شعر هدبة/ ١٢٨.

(٤) يراجع كتابنا صورة المرأة فى الشعر العباسى - ط دار المعارف ١٩٨٣ الفصل الخاص بطيف الخيال.

(٥) شعر هدبة ١١٣ - ١١٧ (الفحم أسيل الشعر) النزع: انحسار مقدم شعر الرأس، أذيا: شديد الأذى ضعيف الصدر.

ويتذكر هدبة زوجه فى حبسه، ويصف تباريح الهوى فى فؤاده، ويعترف بأنه لم يحب غيرها.

وقد جمع هدبة فى غزله فى الحبس كل سمات الغزل العذرى البدوى فى النقاء والصفاء والوفاء، وأعاد إلى الغزل الجاهلى العفيف سابق سيرته الأولى، فأتى بالصور من البادية، وجاءت الألفاظ بعيدة عن الليونة والركاكة، فكانت عاطفته عاطفة الرجال الأقوياء المخلصين، المؤمنين بالتفرد فى الحب، فلا يستبدل بالعاشقة بديلاً، ويظل هدبة يذكر زوجه فى محنته، ويحلم بها ويتخيلها، ويقرنها بصورة الحارس الذى يسبّه ويغضبه، ويتتبع حركته ويرقبه، فيربط بين ذكرى الزوجة وصورة الحارس فى قوله:

لعمرى لئن أمسيت فى السجن عانيًا ... على رقيب حارس متقوّف

إذا سبنى أغضيتُ بعد حمية ... وقد يصبر المرء الكريم فيعرف

لقد كنت صعبًا ما ترام مقادتى ... إذا معشر سيمُوا الهوان فأحنقوا

وهدبة فى تصويره للمرأة فى الحبس من أنصار الانفرم وعدم تعدد الحبيبات، فإن خلقه يتنافى مع التعدد، وإذا كانت ثمة أسماء مختلفة أو كنى متعددة فهى جميعها لواحدة فقط هى زوجة هدبة العذرى. وألفاظ لوحة المرأة تغلب عليها البداوة، ومنها «رداح» وهى المرأة الممتلئة وكان العرب يفضلونها كما جاء فى شعر الجاهليين، وكذلك «المرط» و «الوشاح» والمرط كساء من صوف أو قزٍّ يؤتزر به، والوشاح من حلى النساء المتخذ من لؤلؤ وجوهر معطوف أحدهما على الآخر، تتوشح به المرأة وتشده بين عاتقيها.

كذلك الثنايا والقرقف والشمول والمسك وجون المناكب وماء المزن، والحرقف والأنيقة وأعطاف القميص إلى آخر تلك الأوصاف والألفاظ التى استمدت من البادية، ومن معجم شعراء الغزل العذريين. أما عن الصور التى رسم بها هدبة المرأة فى حبسه، فهى صور بدوية هى الأخرى، تقوم على التشبيه، وتتجنب الاستعارات الملغزة، وتتجافى عن المجاز الذى يحتاج إلى جهد فكرى فى تأويله، وهى صور بسيطة مألوفة قريبة من متناول خيال الشاعر ويد معاصريه ومنها قوله:

ومنشق أعطافقميص كأنه ... صقيل بدا من خلة الجفر مرهف[1]

ويعطى هدبة لحديثه عن المرأة شكل القصيدة التقليدى، يبدؤها بالوقوف على الطلل، ويتعرف على ديار المحبوبة، وينسب الشوق إلى صاحبته، ولا يجعل هواه مباأ فلا يتحدث عن الحبيب المجهول، بل يربط الذكرى والشوق بالزوجة التى حرم منها، ويستعيد الشاعر ذكرياته معها، وهى ذكريات تتسم بالصراحة والواقعية، وهو أحيانًا يغضب معها، ويعاتبها ثم يسترضيها،

---

(١) شعر هدبة / ص ١٢٢.

فيعود الصفو أقوى مما كان عليه. وهدبة فى حديثه مع المرأة حديث الذكريات التى تنسيه عذاب الحبس وخشونة القيد وغلظة الحارس. يقول هدبة:

أتنكــر رسم الــدار أم أنت عــارف ألا لا بـل العـرفـان فـالـدمـع ذارف

إلى أن يقول:

إذا نــزوات الحــب أحــدثن بـيـنــنـا عتـابًـا تـراضـينـا وعــادتِ العـواطف
وكــل حــديث النفس مــا لم ألاقهـا رجيــعٌ وممــا حــدثتــك طــرائف[1]

ويفتتح هدبة قصيدة له أخرى بما كان الجاهليون يستفتحون به قصائدهم عادة، ويذكر اسم زوجه أم عمرو فى بدايتها، مشيرًا إلى تبدل الأهل وتغير المكان:

عفـا ذو الغضا من أم عمـرو فـأقفـرا وغـيــره بـعــد الـبـلى فـتــغـيّــرا
وُبــدّل أهــلًا غـيــرهــا وتبــدّلــتْ بـه بَـدَلًا مبــدىً سـواه ومحضــرا[2]

وشعر هدبة فى المرأة خلال حبسه، يأتى غالبًا على هيئة القصيدة بل المطولة أحيانًا، وقد بلغت عضها ما يربو على السبعين بيتًا، وكان هدبة يولّى مطالع قصائده هذه عناية فنة خاصة، فكان ينسج على منوال القدماء ويوّظف اللفظة الجزلة والصورة المألوفة من معالم البيئة البدوية. وكانت مطالعه توحى بالهم والحسرة، ولكنها مطالع جزلة حازت رضا القدماء، فوضعوه فى مصاف الشعراء المرموقين. وقد استغل الشاعر مكونات البادية، واستخدمها فى التعبير عن عواطفه، فيطلب من الرياح أن تبلغ الزوجة المحبوة كوامن شجونه، فيقول:

ألا ليت الــريــاح مسخــرات بحــاجتنــا تبــاكــر أو تؤوب
فتخبــرنــا الشمــال إذا أتتنـا وتخبر أهلنـا عنــا الجنـوب[3]

والشاعر يطلب من ريح الشمال التى تهب من ناحية المحبوب أن تطمئنه عن أهله، ويطلب من ريح الجنوب التى تهب من ناحية نجد أن تخبر أهله بما هو فيه.

* * *

مرحلة التوبة والاستغفار:

المرحلة الثالثة من المراحل التى مرّ بها تعبير هدبة عن محنته فى حبسه هى مرحلة التوبة والاستغفار، وهى مرحلة تعد تالية لتصويره للحبس والقيد والسجان، ولتعبيره عن حبه لزوجه

(١) شعر هدبة / ١٢٤ – ١٣٥.
(٢) شعر هدبة ٩٢ (ذو النصف موضع، والغضا أرض فى ديار بنى كلاب).
(٣) شعر هددبة چپ – ٦٠.

وشوقه إلى أهله. وهذه المرحلة تشكّلها عدة أطر فنية، تدور حول مضامين أساسية تنحصر فى تصوير الشاعر لحالاته النفسية، التى كانت تتأرجح بين الأمل فى انفراج الكربة، وبين اليأس والقنوط وتوقع المصير المحتوم وهو القتل. وتبدو فيها بعض الملامح الفكرية، ومنها التغنى بالصبر كوسيلة للشاعر يخفف بها عن نفسه، مما يقتضى إعلانه الإيمان بالله سبحانه وتعالى والاعتراف بذنبه، والتوبة منه، والاستغفار لله عما ارتكب، ويعلو ذلك كله حكمة تجرى على لسان الشاعر، تجسد التجربة، وتجسم المعاناة، وتخلص إلى رؤية خاصة بالشاعر فى الحياة والأحياء. وإذا كان لنا أن نعتبر مرحلة وصف القيد والسجنخوالسجان، هى المرحلة الوصفية المباشرة، ومرحلة الحديث عن الزوجة والشوق إلى الأهل هى المرحلة العاطفية الوجدانية، فإن تلك المرحلة وهى التوبة والاستغفار والإيمان هى التى تمثل الاتجاه الإيمانى العقلانى فى شعر هدبة فى الحبس، فقد بدأ الشاعر يخاطب العقل، ويصدر الرأى عن الفكر، ويستمد الرؤية من التجربة والمعاناة الصادقة، وكذلك أكسب ذلك الاتجاه شعر هدبة ذيوعًا وانتشارًا لمًا يحمله فى طياته من نفحات إيمانية تحفظ وتروى ويستشهد بها. أما عن أول تلك المضامين التى تشملها هذه المرحلة الثالثة فهو تصوير الأمل فى الفرج، ويعبر الشاعر عن هذا الأمل فى تعبير صادق ظهر فى قوله:

عسى الكربُ الذى أمسيت فيه ... يكون وراءه فرج قريبُ[1]

فيأمن خائف ويُفَكُّ عان ... ويأتى أهله النائى الغريب

والشاعر يطمع فى فرج الله القريب لهذا الكرب الذى أمسى فيه، حتى يشعر الخائف بالأمان ويفك المكبّل، ويرجع الغريب إلى أهله وبلده. والشاعر يصدر فى تعبيره عن تجربته الخاصة، بما يضفى على القول حرارة الصدق، فهو شاعر ليس بواعظ أو فقيه ينصح الآخرين، إنما يعبر عن حاله، وعندما ينسحب القول على تجارب الغير يحظى بالإعجاب، ويستشهد بالقول، كما هو الحال فى الإشادة بالبيتين السابقين فى معظم المصادر، وقد استشهد بالبيتين التنوخى صاحب الفرج بعد الشدّة، وقد صاغ الشاعر أبياته من التجربة، وقد أشارت أمه إلى تلك المرحلة وهى مرحلة الأمل فى انفراج الكربة، تخاطب أهل المدينة تخطب ودهم فى إكرام ذلك الأسير الغريب، الذى كان مكرما وسط أهله، فقالت:

أيا إخوتى أهل المدينة أكرموا ... أسيركم إن الأسيرَ كريمُ[2]

ويظل هدبة السجين الغريب، يتلمس الأمل ممن حوله، ويظل متماسكًا لا يعرف اليأس، فإذا كان صدر هذا اليوم وَلىّ فإن غدًا لناظره قريب.

(١) شعر هدبة / ٥٩، ويأتى البيت شاهدًا فى كتب النحاة على حذف إن من خبر عسى.
(٢) الأغانى ٢١ – ٢٨٨.

فــإن يــك صـــدر هــذا اليــوم وَلىّ   فــإن غــدا لـنــاظــره قــريب[1]

وتوزعت نفس هدبة بين الأمل والقنوط، وقد استند فى أمله على المحاولات التى يبذلها الأهل والأصدقاء، حتى يقبل ولىّ الدّم الدية، فيفرج عن هدبة، وتشفعت له القبائل، وكانت الشفاعة ظاهرة معروفة فى العصر الأموى، «فكان حشد العشيرة يجتمع ويخرج أتباع من السجن عنوة أو بالتوسط والوجاهة، وكان السجين يلوذ ببعض كبار الناس من زعماء القبائل، أو ذوى الوجاهة العلمية أو الدينية المرموقة، فيسألهم الشفاعة لدى السلطة، وكانت شفاعة بعضهم لا ترد»[2]. وفى الفرج بعد الشدة إرشادات تؤكد تحطيم أبواب السجون فى بعض فترات الحكم العربى لإخراج من فيها[3]. وكان بعض الشعراء من المحبوسين يهرب، والآخر يستعطف، والثالث يصبر على كربه فيبقى فى سجنه ينتظر مصيره المحتوم، ويقول الراغب الأصفهانى فى محاضرات الأدباء إن الكميت الشاعر الأموى قد هرب من سجن بنى أمية[4]. والحطيئة من الشعراء الذى توسلوا واستعطفوا حتى خرجوا من سجنهم، وأبياته إلى عمر بن الخطاب يستعطفه فيها معروفة:

مــاذا نقــول لأفــراخ بــذى مــرخ   زُغبُ الحــواصــل لا مــاء ولا شجــرُ
ألقيت كــاسبهم فى قعــر مــظلمــة   فــاغفر عليــكَ سلامُ اللهِ يــا عمــرُ[5]

واستطاع بعض الشعراء السجناء أن يستخدم الحكمة وبلاغة القول فى استعطاف قلب المسئول، حتى تتحقق له الحرية، وقد أشار الأصفهانى فى محاضراته إلى بعض هذه المواقف.

والشاعر هدبة لم يهرب ولم يحاول، ولم يتذلل، والمعروف أنه ذهب وسلَّم نفسه، وأطلق سراح أهله، الذين أودعوا الحبس بدلاً عنه، وكان يستند فى أمله على تلك الوساطة التى بذلت من أجله كشاعر للقبيلة. وشعر هدبة ى هذه المرحلة يشير إلى بعض نظم العصر الذى عاشه «فقد دخلت فى الحياة العربية لهذا العصر نظم القودَ والقصاص والحدود مما شرعه الإسلام. فلم يكن فى العصر الجاهلى سلطان يخضع للقانون أو الشريعة، والديات أمر معروف من قبل الإسلام، وأمل الشاعر فى الحرية استند على قبول الدية، وقد زاد الشفعاء الديات إلى عشر أمثالها، يرغّبون ولى الدم فى العفو عن هدبة، فأبى إلا القود»[6].

---

(١) شعر هدبة ٦٠ والبيت فى شرح قواعد المغنى وأن يك ولناظره بالرفع.
(٢) البزرة - شعر الأسر ص١٤٣.
(٣) التنوخى - الفرج بعد الشدة ٣/ ١٣٠.
(٤) السابق جـ٣ ١٩٧.
(٥) محاضرات الأدباء ٣/ ١٨٩.
(٦) د. شوقى ضيف - التطور والتجديد فى الشعر الأموى - المعارف ١٩٨١ ص٣٣٣.

وكان أهل المدينة قد رقوا لهدبة لوفائه ولشئره، ولأنه أول مسجون رأوه فى المدينة بعد زمن النبى ﷺ[1]، والشاعر فى مرحلة الوساطة يحدوه الأمل، ولم يشعر باليأس إلا بعد رفض الدية، فقال:

وبعض رجاء المرء ما ليس نائلا غناء وبعض اليأس أعفى وأروحُ[2]

وعندما يفقد الأمل يبدى فزعًا، بل يتغنى بالصبر ويستغفر عن الذنب، ويتوب إلى ربه مؤمنًا بقضائه وقدره.

ومن مضامين تلك المرحلة غير الأمل أو اليأس الصبر والإيمان والتوبة، أما ما قاله هدبة توسلاً بالصبر ليتحمل أزمته فقد جاء منه:

صبور على مكروه ما يجشم الفتى ومرٌّ إذا يبغى المرارة مُمْعرا

رُزينا فلم نعثر لوقعته بنا ولو كان من حىّ سوانا لأعثرا[3]

ويظل هدبه متماسكًا حتى خطابه لأمير المؤمنين، لا يتوسل إلي ، وإنما يحدثه حديث الواعى اليقظ الذى يعرف الأمر من جميع جوانبه، وإن لم يكن أمام الشاعر غير القتل فليس أمامه إلا الصبر، ويجمع هدبة كل هذه المصائر معترفًا بالجريمة عارضًا ألوان الحلول الممكنة، فيقول:

رمينا فرامينا فصادف سهمنا منية نفس فى كتاب وفى قدر

وأنت أمير المؤمنين فما لنا وراءك من معدى ولا عنك من قصر

فان تك فى أموالنا لا نضيق بها ذرعًا وإن صبر فنصبر للصبر

وإن يك قتل لا أبا لك نصطبر على القتل إنا فى الحروب ألو صبر[4]

والصبر عند هدبة صبر التشجعان الأقوياء، وهو العلاج الروحى الذى يخفف به عن نفسه شدة وقع الذنب، والشاعر يعزو ما ارتكبه إلى القضاء والقدر، وهذا يؤكد إيمانه بالقضاء والقدر، ويصور تنصل الشاعر من المسئولية، وإلقاء التبعة على القدر فهو المسئول عما حدث، فقد عزا هدبة بن الخشرم ما ارتكبه من أعمال العنف والقتل إلى القضاء والقدر، «وبذلك يجد الذريعه للتنصل من المسئولية الشخصية فى اقتراف الأخطاء، أو هو يقنع نفسه بذلك على الأقل»[5].

---

(١) شعر هدبة/ ١٦.

(٢) شعر هدبة/ ٨٨.

(٣) عن رفض الديات يراجع أنساب الأشراف للبلاذرى جـ٤ ص١٣٥، والشعر والشعراء جـ٢ ص٦٩٧، وحماسة أبى تمام ص١٦، ونوادر المخطوطات ص٥٩، ٢٦٠.

(٤) شعر هدبة ١٠٤ - ١٠٥.

(٥) البزرة - شعره ص٤٦٧.

والشعراء المحبوسون فى حاجة إلى التماس المبررات التى تخفف عنهم الإحساس بالذنب، فيؤمنون بالقدر ويتغنون به، ويجمع الجاحظ فى «المحاسن والأضداد» المنسوب إليه أقوالاً فى الصبر على الحبس[1].

ومن المضامين الفكرية غير الصبر عند هدبة الإيمان بقضاء الله وقدره، وقد ورد ذلك المعنى فى بعض شعر هدبة فى الحبس مثل قوله:

رُمينا فرامينا فصادف سهمنا منية نفس فى كتاب وفى قدر[2]

ويجمع هدبة بين الصبر والإيمان بالقضاء والقدر فى قوله ساعة القتل:

اصْبرا اليوم فإنى صابرٌ كل حى لقضاءٍ وقدر[3]

ويرى هدبة أن التقوى خير متاع الإنسان، فيقول:

وأن التقى خير المتاع وإنما نصيب الفتى من ماله ما تمتعا[4]

ويرضى بقضاء الله وقدره، فيقول:

وإن يك أمر غير ذاك فإنى لراضٍ بقدر الله للحق عارف[5]

والتوبة مرحلة النقاء حيث يتخلص الشاعر من أدران الحياة، وخلت نفسه من الحقد والانتقام، وأضحت الحقيقة واضحة جلية، والتوبة مبعثها الخوف من عقاب الله لا من عذاب الدنيا، وفى منتهى الطلب فى أشعار العرب[6] أشعار كثيرة لشعراء ارتكبوا جرمًا فى حياتهم، وظلوا يناجون ربهم تائبين مستغفرين، ومنهم عبيد بن أيوب العنبرى، وجحدر بن معاوية العكلى، وأبى خراش الهذلى، ومالك بن الريب، ويزيد بن الصقيل العقيلى، وغيرهم كثيرون.

* * *

الحكمة عند هدبة:

التوبة موضوع بارز من موضوعات الشعر العربى، وتختلف من حالة إلى حالة، فتوبة الشاعر عن الخمر، أو عن النساء تختلف عن التوبة عن جريمة قتل، وذلك بطبيعة الحال يؤثر فى التشكيل الفنى الذى يصوغ الشاعر فيه تجربته. والتوبة مرحلة تسبق الحكمة التى يزخر بها شعر الحبس عند هدبة، والحكمة تتشكل بتجربة الشاعر وأزمته، وهى عند هدبة تنبع من تجربته

(١) الجاحظ - المحاسن والأضداد - الأولى، القاهرة ١٩٧٨، ص٣.
(٢) شعر هدبة / ١٠٦.
(٣) شعر هدبة / ١٠٧.
(٤) شعر هدبة / ١١٣.
(٥) شعر هدبة / ١٣٠.
(٦) جـ٢ / ٢٦٢.

الخاصة، فقد بدا فى حكمته ذاتيًا، يمد يده فى جعبة أزمته فيصوغ أبياتًا يمكن أن يستشهد بها فى مواقف مماثلة، ولم يكن هدبة من شعراء الحكمة المعروفين، ومع ذلك فقد صدرت بعض الحكمة عنه، قلما يعثر على مثلها عند شعراء الحكمة المعروفين. ولم تكن الحكمة عند هدبة تقوم على أساليب وعظية، ولم تتسم بالتشاؤم أو تخويف المخطىء وترهيبه، بل هى دروس عملية من الحياة، انبعثت من خبرة شاعر مارس التجربة وصاغها نظمًا، ولم تكن حكمة هدبة حكمة المعمرين، فقد قتل شابًا، ولكنها حكمة المحبوسين الذين أصيبوا بمحنة قاسية حرمتهم الحرية، والحب، والحياة. والحكمة أمر ضرورى فى تجربة هدبة فى حبسه ثم قتله، وهى مرحلة فكرية متطورة لتلك المراحل التى شملها الإطار الفكرى لشعره، ولم تكن الحكمة فى شعر هدبة مقصودة لذاتها، ولم يجعل المقطوعة خاصة بها، ولم يأت بالحكمة متتالية داخل العمل الأدبى، بل جاءت متناثرة فى ثنايا أعماله الفنية، مما يعطى لها تماسكًا فنيًا، فقد كانت تؤيد الحديث الذى يصوره، وهى تختلف باختلاف تعبير الشاعر عن الموقف الذى هو بصدده. ويمكن القول أن المحنة التى وقع فيها هدبة هى التى جعلت شعر الحكمة يتفجر على لسانه، وربما لو لم تكن هذه المصيبة لخلا شعره من هذه الحكمة.

وشعر الحكمة عند هدبة فى الحبس يصور جانبًا عظيمًا من جوانب شخصية الشاعر، وهذا الجانب يبعد تمامًا عن كونه حكيمًا أو ناصحًا أو واعظًا، ولكنها تظهره مجربًا عاقلاً عالمًا بأمور الحياة يعطى خلاصة تجربته المكثفة إلى الأجيال المعاصرة له أو التالية بعده، ينصحهم ولكن ليس بالطريق المباشر. وتوزعت مضامين الحكمة فى شعر الحبس عند هدبة على ما يختص بالمحنة ذاتها ليصوغها الشاعر فى قوالب مكثفة، بعيدة عن الفلسفة والالتواء والغموض والتعقيد، وإلى ما يرتبط بالأمور الأخلاقية أو السلوكية فى الحياة، وإلى ما يصور قسمات الشاعر الذاتية، أما عن المصادر التى أمدت هدبة بهذه الحكمة فلم تكن من القرآن أو الحديث أو السنة، ولم تكن من أقوال الفلاسفة والحكماء، ولم تكن ترديدًا لبعض الأقوال المأثورة أو التعابير الجاهزة، ولكنها التجربة الخاصة والرؤية الذاتية، فكانت حكمة هدبة خلاصة تعامله فى الحياة.

وأفادت أشعار الحكمة شعر هدبة، فقد أسهمت هذه الأبيات مع قلتها بالقياس إلى شعر الحبس فى ذيوع شعر هدبة وانتشاره، فقد صارت أقوالاً سائدة، وقد ينتزع البيت وتترك القصيدة كلها، لأن بيت الحكمة يجسد تجربة، ويمكن أن يُتمثل به فى تجارب مماثلة. وقد تتفق أقوال هدبة فى الحكمة فى بعض جوانبها مع بعض أقوال الفلاسفة والحكماء اتفاق مفكر وأديب مجرب، لا اتفاق ناقل أو متعلم. ويلخص هدبة تجربته فى الحياة فى بيتين صارا من أشهر أقواله فى الحكمة وقد استشهدت بهما معظم مصادر الأدب، وهما:

ولست بمفـــراح إذا الـدهـــر ســـرّنى ولا جـــازعٍ مــن صــرفــه المتـقلبِ
ولا أتمـنى الـشـــر والـشـــر تـــاركـى ولكن متى أحمـل على الشر أركبِ[1]

وتتضح شخصية هدبة فى بعض جوانبها من خلال البيتين السابقين، فهو لا يفرح إذا سره الدهر ولا يجزع إذا أصابه بسوء، ولا يتمنى الشر ولكنه إذا اضطر إليه فلا مفر منـه. وهى أخلاقيات تصور شخصية بدوى صلب وفيها الكثير من مُثل الجاهلية. والبيتان قالها هدبـة ارتجالاً، وتلك سمة من سمات شعر هدبة، دفعه إلى قولهـا حرارة المـوقف، فكان التـركيز والتكثيف، والبيتان خاليان تمامًا من أى لون من ألوان التعقيد، فالألفاظ واضحة يسيرة تختلف عن نوعية الألفاظ التى كان يصوغ هدبة منها شعره فى وصف الرحلة، أو فى وصف الناقة، فقد كان يغلب عليه اختيار ألفاظ البداوة، أما فى الحكمة فلا حاجة للقارىء لمعاجم اللغة، بل يقولها الشاعر سهلة يسيرة، حتى تؤدى وظيفتها فى الذيوع والتـذوق. وأضحى الحكماء والمؤدبـون يؤدبون الناشئة على حكمة هدبة أو بعضها، فنرى أبا على القالى فى أماليه يوجه القول إلى الابن ناصحًا إياه مستشهدًا بحكمة هدبة، فيقول القالى[1]: «أى بنى، إذا أحببت فلا تفرط، وإذا أبغضت فلا تشطط، فإنه قد كان يقال: أحببْ حبيبك هونا ما، عسى أن يكون بغيضك يومًا، وأبغض بغيضك هونًا ما، عسى أن يكون حبيبك يومًا ما، وكن كما قال هدبة بن الخشوم:

وكن معقـلا للحكم واصفح عن الخنا فـــإنـــك راء مـــا حـييـت وســـامـــع
وأحبب إذا أحببـت حبًّـــا مـقـــاربـــا فـــإنــك لا تـــدرى متى أنت نـــازع
وأبغض إذا أبغضت بغضًـــا مقـــاربـــا فـــإنــك لا تـــدرى متى أنت راجـع[2]

ويروى ابن قتيبة فى الشعر والشعراء قولاً للقاضى أبى الحسين فى كتابه «كان بعض إخوانى يتمثل كثيرًا ببيت لهدبة وهو:

عسى الكـــرب الــذى أمسيت فيـــه يـــكـــون وراءه فـــرج قـــريـــب

هذه نماذج من شعر الحكمة فى حبس هدبة، النموذج الأول يصور بعض صفات الشاعر الذى لا يفرح ولا يجزع، والثانى يطلب بالتمسك بالحلم وعدم الإفراط فى الحب أو البغض، والثالث يدور حول الفرج بعد الشدة.

والنماذج جميعها مستقاة من تجربة الشاعر الخاصة، استطاع فيها أن يصور المراحل النفسية

---

(١) شعر هدبة ٧٤/ ٧٥.

(٢) التالى: أبو على إسماعيل بن القاسم القالى البغدادى «كتاب الأمالى - لجنة إحياء التراث العربى - دار الجيل - بيروت - الطبعة الثانية ١٩٨٧ جـ٢ ص ٢٠٤.

(٣) السابق جـ٢ ص ٢٠٤.

التى مر بها فى الحبس، فهو تارة يعيش على الأمل، وأخرى يعترف بالذنب، وثالثة تظهر حقيقة الأمور أمامه، وتنساب الحكمة على لسان هدبة تصور كل مرحلة من هذه المراحل الثلاث.

وتركيب العبارة فى شعر الحكمة عند هدبة فى الحبس، يتفق والهدف الذى من أجله نظمت الأشعار، فتكون الجملة شرطية أو منسوخة، وتتعلق النتائج بالمقدمات دون إضافات، وفيها سهولة اللفظ وليونته مع عدم هبوطه إلى الإسفاف والابتذال. وكذلك كانت الصور فى حكمة هدبة قليلة بل نادرة، مستمدة من واقع التجربة، وواضحة لا التواء فيها، مثل ركوب الشر، والطباق بين الفرح والجزع، وبين الكرب والفرج، وبين الأمن والخوف، والقيد والفك، وكلها تدور فى قالب الطباق البسيط. وقد أكثر الشاعر فى الحكمة من الطباق، ليصور تناقض مواقف الحياة من حوله، فقد تبدل به الحال من الأمن إلى الخوف ومن الحرية إلى الحبس، حتى أضحى الطباق من أوضح مظاهر البديع فى حكمة هدبة.

وقد قدَّم هدبة الحكمة حين صاغها من تجربته وقدمها جاهزة للغير، حتى لا يقع غيره فيما وقع فيه، وقد صاغ هدبة الحكمة فى عبارات بسيطة تتفق والفكرة، وضمنها ألفاظًا تلائم ذلك اللون، متجنبًا التصوير أو الخيال، بعيدًا عن التصنع الفنى، تاركًا نفسه الفنية على سجيتها فى تعبيرها، حتى يستكمل ذلك الإطار الفكرى فى تعبير الشاعر عن محنته.

وتتبلور وصية هدبة حين قتله إلى زوجته، التى كان يحبها، ويغار عليها، وكان هدبة يحب والديه أيضًا، وقد حضرا ساعة قتله، وهدبة يخاطب والديه حين سيق إلى الموت، فيقول لهما:

أبليانى اليوم صبرًا منكما	إن حزنًا منكما عاجل ضر
لا أرى ذا الموت إلا هينا	إن بعد الموت دار المستقر
أصبرا اليوم فإنى صابر	كل حى لقضاء وقدر[١]

وقد تسابقت مصادر الأدب فى حفظ الأبيات السابقة، فرواها صاحب الأغانى، وصاحب أسماء المغتالين، وصاحب تزيين الأسواق، وصاحب الخزانة، وكذلك فى شرح شعر المغنى، وفى نزهة الأبصار، كما أتى بها صاحب شعراء النصرانية.

والأبيات تمثل إيمان شاعر وصموده ساعة قتله، وعاطفة الشفقة على والديه أكثر من خوفه على نفسه، فقد قتل هدبة شابًا ووالديه أحياء ينظرون إليه، والسيف أوشك أن يطيح برأسه، فأراد الشاعر أن يخفف من هول المصيبة عليهما، فهو يساق إلى الموت بين الأب والأم والزوجة

---

(١) البغدادى (عبد القادر بن عمر البغدادى) - خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب دار صادر - بيروت - المجلد الرابع ص٣٩٧.

الوهى، فيطلب الشاعر منهم الصبر، فكل حى مصيره إلى الموت مهما طال به الزمن، ويهون من وقع الموت على نفسه فيراه هينًا، ليهوّن من وقع المصيبة على والديه وزوجته.

* * *

أما المضمون التالى فهو رثاء النفس:

وهو من الموضوعات الجديرة بالبحث أيضًا، فهو رثاء يختلف عن الرثاء المعروف عند الشعراء، حيث يرثى الشاعر ذاته عندما يحس بقرب الموت، وهو لون معروف منذ الجاهلية، فقد رثى امرؤ القيس نفسه حين شعر دنو أجله فى عودته من رحلته إلى القيصر، ومن الشعراء المشهورين برثاء النفس مالك بن الريب التميمى، ويقال: إن أول من رثى نفسه «يزيد بن حذاق العبدى»[1] وجاء فى رثائه لنفسه:

هل للفتى من بنات الدهر من واق	أم هل له من حِمام الموت من راق
وأرسلوا فتية من خيرهم نسبا	ليسندوا فى ضريح الترب أطباقى[2]

ومن الشعراء الذين رثوا أنفسهم «أبو عامر بن شهيد الأندلسى» وكان مريضًا فبكى نفسه ورثى حياته، وعادة حين يصاب الشعراء الفرسان فى الحرب بجرح نافذ يرثون أنفسهم كما فعل مالك بن الريب، ومن الشعراء من يرثون الأعضاء، فرثى عبد الله بن سرة الجرشى يده، والشاعر الخريمى يرثى عينيه عندما أصيب بالعمى. ورثاء النفس عند هدبة كان ينبع من إحساسه القوى بقرب نهايته، وانفعاله الحاد بمفارقة الحياة والأحباب، ويقوم رثاء الذات عنده على شفقته على نفسه، فهو رثاء شخصى ينبع من إحساسه، واسترجاع الذكريات، ورؤية الأحباب أمام عينيه، وشبابه وقوته، وقد رثى هدبة نفسه فى قوله:

ألا عللانى قبل نوح النوائح	وقبل اطلاع النفس بين الجوانح
وقبل غد يالهف نفسى على غد	إذا راح أصحابى ولست برائح
إذا راح أصحابى بفيض دموعهم	وغودرت فى لحد على صفائحى
يقولون هل أصلحتم لأخيكم	وما الرمس إلا فى الأرض الثراء بصالح
يقولون لا تبعدوهم يدفنون	وليس مكان البعد إلا ضرائحى[3]

---

(١) أبو هلال العسكرى - الأوائل - ت: د. محمد السيد والوكيل - دار البشير المنصورة، مصر - الأولى ١٩٨٧ ص ٤٤٠.

(٢) المصدر السابق - ص ٤٤٠.

(٣) شعر هدبة ص ٨٩.

وقد أورد الجرجانى فى وساطته مثل هذا البيت الأخير لمالك بن الريب فى رثاء النفس وهو:

يقـولـون لا تبعـدوهم يـدفنـونى   وليس مكـان البعـد إلا مكـانيـا[1]

ومقطوعة هدبة من خير ما رثى به الشعراء أنفسهم، فقد أفرغ الشاعر ذاته لذاته، واستهلها مصرعا، وأفرد لها مقطوعة خاصة، ولم يجعل رثاء النفس غرضًا فرعيًا من أغراض قصيدة له، واتفقت المقدمة مع موضوع القصيدة، فهى مقدمة من مقدمات رثاء النفس، مقدمة حزينة تقوم على نوح النوائح، حين تطلع النفس من الجوانح، ويصور ذهاب الأصحاب عنه، وتركه فى قبره وحيدًا، والأصحاب يبكون، وتفيض الدموع حزنًا لفراقه، وهو فى لحده بين الصفائح، كما يحدد الشاعر طبيعة الأرض التى يمكن أن تكون صالحة لقبره وهى أرض ليست بأرض قواء، لأن القبر فى الأرض القواء غير صالح، والأرض القواء هى الأرض التى لم تمطَر بين أرضين ممطورتين، وكم يتمنى الأصحاب ألا ليبعد عنهم أثناء دفنهم له، ولكن هيهات أن يصير ذلك فهو ملاق ربه عما قريب.

إن إحساس الشاعر بفقدان نفسه، جعله يختار ألفاظًا تصور النوح وتجسد الوداع وتعبر عن الحزن، وتفجر طاقات هائلة من العواطف الحارة بعيدًا عن المجاز والخيال، ولا تصلح إلا للغرض الذى كان الشاعر بصدده يصور رثاء الذات.

والموسيقى فى هذه اللوحة الحزينة تعزف لحن الوداع فى نغم جنائزى، كان يرنُّ فى أذن الشاعر حين تخيل فراق الحياة والأحباب وانتقاله إلىّ العالم الأبدى، كما خلت اللوحة من التصوير فلم يكن له مجالاً، إنه يعبر عن نفسه ويرضى ذاته، بينما اشتملت اللوحة الحزينة على الطباق الذى يقوم على التناقض بين الحياة والموت والرحيل والبقاء، فجاءت المقطوعة مؤثرة بليغة تعد من أروع أعماله الفنية فى الصدق والثراء الفنى وحرارة التعبير الصادق.

ويستشهد الجاحظ على أن «هدبة هذا كان من شياطين عذرة وهذا شعره كما ترى، وقد أمر بضرب عنقه وشد خناقه، وقليلاً ما ترى مثل هذا الشعر عند مثل هذه الحال، لناهيك به مطلقًا غير موثق، وادعًا غير خائف، ونعوذ بالله من امتحان الأخيار»[2].

والمحنة لها ضغطها وتأثيرها، مما له أوقع الأثر فى صياغة الفكرة وتشكيلها، وروت بعض مصادر الأدب أن هدبة حين ذهب به ليقتل، انقطع قبال نعله، فجلس يصلحه، فقيل له: اتصلحه وأنت على مثل هذه الحال، فقال:

أشـد قبـال نعـلى أن يـرانى   عـدوى للحـوادث مُسْتكينـا[3]

(١) الجرجانى - الوساطة - ١٩٣.   (٢) الجاحظ - الحيوان - جـ٧ ص١٥٧.

(٣) أسماء المغتالين ٢٦٢ - والتذكرة الحمدونية والبرهان والرهان وغيرها.

وقال هدبة شعرًا قبل أن يقتل، وهو:

إن تقتلونى فى الحديد فإننى ... قتلت أخاكم مطلقًا لم يقيد[1]

ويروى صاحب الكامل فى اللغة قولاً لهدبة لحظة قتله حين أوصى قاتله قائلًا: «أثبت قدميك، وأحد الضربة، فإنى أيتمتك صغيرًا، وأرملت أمك شابة، ما أجزع من الموت».

ويضع صاحب الذخيرة[2] هدبة بين الشعراء الذين كان شعرهم فى الأمن والخوف سواء، وهذا يتوقف على «قدرة كل شاعر وسكون جأشه، وقوة غريزته»، ومنهم طرفة بن العبد ومرة بن محكاة السعدى، وتميم بن جميل السدوسى، وأشعارهم ساعة القتل موجودة فى الكامل والذخيرة. ومن الأفكار التى تناولتها أشعار هدبة فى هذه المرحلة، تعليل الشجاعة والتماسك والصلابة خشية شماتة الأعداء، فكان هدبة يخفى حزنه خلف ضلوعه، ويقول فى هذا المعنى:

فلم أُبدْ الذى تحنو ضلوعى ... عليه وإننى لا أنا الكئيب

مخافة أن يرانى مستكينًا ... عدو أو يساء به مريب

ويشمت كاشح ويظن أنى ... جزوع عند نائبة تنوب[3]

ويطلب هدبة من محبيه ألا يبكوا عليه حين يحين حينه:

فقلت له لا تبك عينك إنه ... يكفى ما لاقيت إذ حان موجبى[4]

* * *

سمات فنية:

هذه أهم المعانى التى احتوتها تلك المرحلة من مراحل تعبير هدبة، حيث صوّر الموقف، وجسد الرؤية ومزجها بنظرته الخاصة إلى الحياة، وأبدى صمودًا وشجاعة.

وقد وفر هدبة لشعر تلك المرحلة أدواتها الفنية الخاصة، وإن كانت محاورُ التعبير عند هدبة تدور حول المحنة إلا أن طبيعة كل جزئية فيها تختلف عن الأخرى؛ فالشعر الذى يدور حول الحبس والقيد والسجان، يختلف عن شعره ساعة القتل، ويختلف عن شعر التوبة والاعتراف. والشاعر حين صوَّر الحبس والقيد والسجان، كان مأخوذًا بمرارة التجربة وقسوة الموقف،

---

(١) الأغانى ٢١/ ٢٧٢ وشعر هدبة ص ٩٠.

(٢) ابن بسام – الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة – ت: د. إحسان عباس دار الثقافة بيروت – لبنان – الأولى ١٩٧٩ جـ٤.

(٣) شعر هدبة / ٦٢.

(٤) شعر هدبة / ٧٨.

ويقارن بين نور الحياة وظلام السجن، وبين حرية الحركة وقسوة القيد وبين معاملة الأحباب وغلظة السجان، ولكنه كان لا يزال يحيا على الأمل الذى يمكن أن يحقق لكربته انفراجًا. وكان هدبة فى الحبس يصور فى شعره حالة إنسان يترقب الموت، وكان يتظاهر بالصبر، واستطاع أن يعطى للتجربة ما يعرف بالوحدة الموضوعية، حين أحاطها بالجو النفسى المشحون بالأمل واليأس، معتمدًا على بعض الصور الحسية التى التقطها من مكونات البيئة من حوله، ولم يجنح إلى الخيال. واتسمت التجربة فى شعر هدبة فى الحبس بالإيجاز فى التعبير، فلم يسترسل فى تصوير المواقف المجحفة، فلم يستجد العطف، ولكنه كان يبدو متماسكًا، يطلب من ذويه الصبر والتحمل وعدم البكاء.

وكان هدبة – أحيانا – يفرّ من العالم الخارجى ليدخل إلى أغوار عالم النفس، فيظهر أمورًا خفية، كان بوده ألا يعرفها غيره، فهو حزين ولكنه يخشى شماتة الأعداء وهو مقبل على الموت، وكم تمنى أن تكون الحياة من نصيبه، وهو يغار على زوجته ولا يطلب منها ألا تتزوج وإن وضع لها شروطًا وعراقيل تمنعها من ذلك. واتسم تعبير هدبة بأن جاءت أبياته على هيئة ومضات خاطفة، ولكنها مكثفة ومركزة، استطاع مع قصرها أن يركز فيها، فكان ينفث همومه، ويبث أحزانه فى أفكار مركزة. كذلك اتسم تعبير هدبة بالارتجال والبداهة – أحيانًا – فلم يكن هناك الوقت الزمنى الذى يؤهله للإعداد القولى، فجاء شعره ابن اللحظة يجيب به على والديه وعلى زوجه، وعلى ابن حسان وعلى قاتله وعلى الشهود، وكان الشعر آخر أسلحته فى الحياة، يرد به على كل ما يعترضه من خواطر أو مخاوف منظورة أو متوقعة.

أما عن موسيقى الشعر فى تعبير هدبة فى هذه الحلقة الأخيرة من حلقات حياته، فجاءت متوافقة مع الموقف النفسى المأزوم، معتمدًا فى ذلك على حروف القافية التى صاغ منها أبياته، فكان حرف الباء غالبًا والراء والمفتوحة بالألف واستطاع من خلالها أن يفجر الموسيقى، التى تبعث على الحزن، أو تصور الموقف فى هدوء وبطء، كأنها لون من ألوان النواح أو التعديد ورثاء الذات. وكانت قوافيه من ذلك النوع الذى يطلق عليه الذلل وليست من النفر، أو من الحروف الرطبة على حد قول ابن عربى فى فتوحاته المكية.

وقد استطاع هدبة فى هذه المرحلة الأخيرة أن يعبر عن خواطره بعيدًا عن الحزن الكئيب الأسود، بل عبر عن شعوره فى شموخ وفى رقة، وفى جلد وفى عذوبة، فلم تهتز صورته فأضفى حزنه، وأظهر شعره مشاعره فى رقة التعبير وعذوبة الموسيقا.

على هذا يمكن القول: إن شعر هدبة فى الحبس مرّ بمراحل فنية، التزم الشاعر فى كل مرحلة بالتعبير عن مضامين معينة، مستخدمًا أدوات فنية خاصة، وكان الشاعر فى تعبيره صادقًا صدق إحساسه بالحالة التى هو بصدد تصويرها.

وهذه المراحل التعبيرية هى: مرحلة السجن والقيد والسجان - مرحلة الذكريات والتشوق والحنين - مرحلة التوبة والاستغفار والاعتراف والإيمان بالقضاء - مواجهة المصير المحتوم ورثاء النفس والوصية.

وهذه الجوانب التعبيرية من شعر هدبة فى الحبس تتوزع جميعها فى إطار فنى واحد، ينبع من المبدع الفرد ومن ذاتية الشعور وتلقائية التعبير من إنسان مأزوم حساس مرهف. ومعظم شعر هدبة قيل وهو فى الحبس، حتى إن الرواة لم يهتموا به قبل حبسه، فلم يصبح شاعرًا مشهورًا إلا بعد دخوله السجن، فقد فجرت المحنة كوامن طاقاته الإبداعية والشعورية.

* * *

ويمكن القول بناء على هذه القراءة الأدبية، التى استهدفت النظرة الإجمالية وعدم الفصل بين الشكل والمضمون، أن لكل مرحلة من مراحل تعبير هدبة سماتها الفنية الخاصة، وأنّ شعر هدبة فى الحبس على إطلاقه يتسم بسمات فنية عامة، من أهمها: تلك السمة التى تتعلق بمقدمات القصائد لشعر هدبة فى الحبس، فله خمسون قصيدة ومقطوعة قالها جميعها فى حبسه، سبع قصائد فقط هى التى وفر لها الشاعر مطالع فنية، أما بقية أعماله فقد خلت من المطالع. ويعود ذلك إلى أن هذه القصائد السبع هى من أطول أعماله الفنية التى احتفظ الرواة بها، أما بقية أشعاره فكانت تأخذ شكل المقطوعة أو البيت أو البيتين أو ثلاثة الأبيات.

ولا يعلل إهمال الشاعر للمقدمات بأنه كان «جافى النفس، غليظ القلب، عسير الطبع»[1] أو أنه كان من الخارجين على نظم القصيدة التقليدية، ولكن يعلّل ذلك بأن الشاعر كان ينظم فى موضوع جديد، لم تتأصل تقاليده بعد، كما أن الشاعر لم تتح له الفرصة للتأنى والإعداد، كما أن الحالة النفسية كانت تحركه فى المقام الأول أكثر مما يحركه استرضاء النقاد والرواة.

وهدبة فى مطالعه فى شعر الحبس بدأ شاعرًا تقليديًا ملتزمًا يأتى بالتصريع وباللفظ الجزل والصورة البدوية، ويربط بين المقدمة والموضوع ارتباطًا وثيقًا، وهى مقدمات تقوم على النواح وعلى التذكر، وكلها مقدمات حزينة وثيقة الصلة بمأساة الشاعر.

(١) د. حسين عطوان - مقدمة القصيدة العربية فى العصر الأموى - المعارف، ص ٢٠٥.

ويمكن التعرف على مطالع هدبة فى شعر الحبس من خلال الإحصائية التالية:

رقم القصيدة في الديوان	الصفحة	عدد الأبيات	أولها	
١	٥٧	٢٤	طربت وأنت أحيانًا طروب	وكيف وقد تعلاك المشيب
٣	٦٤	٥٤	تذكرت شجوا من شجاعة منصبا	تليدا ومنتا .ا من الشوق محلبا
١١	٨٣	٤٠	ألا علانى والمعلل أروح	وينطق ماشاء اللسان المسرح
١٣	٨٩	٤٣	ألا علاتى قبل نوح النوائح	وقبل اطلاع النفس بين الجوانح
١٥	١٠١	٢١	ألا يالقومي للنوائب والدهر	وللمرء يدرى نفسه وهو لا يدرى
٢٩	١١١	١٧	أقلى على اللوم يا أم بوزعا	ولا تجزعى مما أصاب فأوجعا
٣٦	١٢٤	٧١	أتنكر رسم الدار أم أنت عارف	ألا لا بل العرفان فالدمع ذارف

ومطالع هدبة تمتاز ببراعة **الاستهلال**، أو بما أسماه البلاغيون حسن الابتداء، فقد اتفق علماء البديع على أن براعة المطلع «عبارة عن طلوع أهلة المعانى واضحة فى استهلالها، وأن لا يتجافى بجنوب الألفاظ عن مضاجع الرقة، مع اجتناب الحشو، ليس له تعلق بما بعده، وشرطوا أن يجتهد الناظم فى تناسب قسميْه، بحيث لا يكون شطره الأول أجنبيًا عن شطره الثانى»[(١)]. ووافق هدبة بين مطلع القصيدة وما بنيت عليه، «مشعرًا بغرض الناظم، من غير تصريح، بل بإشارة لطيفة تعذب حلاوتها فى الذوق السليم، ويستدل بها على مقصده من عتب أو عذر أو تنصل أو تهنئة أو مدح»[(٢)].

وقد يفهم غرض القصيدة من مطلعها، وفى قصائد هدبة التزام بالأصول الفنية فى جودة المطلع وفى حسن التخلص، وفى تناسب الألفاظ مع المضمون المعبر عنه، وكذلك الصور أيضًا، فالقصيدة الواحدة تجمع بين الجزالة والبساطة وبين بداوة التعبير والتصوير لقسوة الصحراء وبين رقة التعبير للحزن والمأساة، وبين الشموخ والرجولة والتحدى، وبين الشوق للأهل والحنين للزوجة، وبين التصوير المرئى وبين التعبير غير المنظور عن كوامن الشجن. ولا يعد تعددُ الأغراض فى قصيدة هدبة الطويلة عيبًا يؤخذ عليه، ولكنه كان متوافقًا مع مراحل الشاعر الشعورية فى حبسه، فقد كان شعره فى الحبس موزعًا بين مطولات وقصائد ومقطوعات وأبيات، والمرحلة التى نظم الشاعر فيها قصائده تختلف فى طبيعة الإحساس بالأزمة، عند الشاعر، والمواقف التى قال فيها البيت أو البيتين وعندما نظم الشاعر مطولاته، ثم كان لا يزال يحدوه

(١) ابن حجة الحموى: خزانة الأدب وغاية الأرب - مكتبة الهلالى - بيروت - الأولى، ١٩٨٧، ص ٢٠.

(٢) السابق ص ٢١.

الأمل فى الحياة، فاستطاع أن يفرغ لطيفه، وأن يسترجع الذكريات فى رحلاته بالصحراء وحيواناتها، وليستعيد المأساة والشوق إلى الأهل وغير ذلك، وجاء ذلك كله فى إطار فنى واحد منسجم مع الجزالة والرقة، وبين قوة التعبير وليونته.

فكان شاعرا يشعر بنبض الحال ودقة حركته، ويعبر عن الموقف ورقته.

والقصائد بالضرورة أعد الشاعر لها الإعداد الفنى اللازم، أما المقطوعات والأبيات فإنها تمتاز بالارتجال، فقد كانت المقطوعات تعبيرًا عن موقف آنى للشاعر، وطلب منه فيه أن يقول شعرًا، أو أحس بمفاجأة من حوله فنظم فيها، وكانت تمتاز بما يمتاز به الارتجال من سرعة البديهة والجواب الحاضر. وألفاظ هدبة كانت تتأرجح بين القوة والجزالة وبين السهولة والرقة، فقد كانت قوية فى معرض وصف البادية وفى معرض الفخر والتحدى، وكانت رقيقة فى تصوير حزنه وفى التعبير عن أشواقه وحنينه.

وقد التزم فى الموسيقى بما يجب الالتزام به فى القصائد الطويلة، متوسلاً بالتصريع فى المطلع وبالبحور الطويلة، وبالقافية الواحدة الرتيبة واحدة والروى، فلم يعدد فى القوافى فى العمل الواحد، ولم يخرج عن بحور الشعر العربى المعروفة، وعملت قوافيه على إعطاء الجو الموسيقى اللازم فى تصوير الموقف. أما عن الصور فكانت قليلة خاصة فى المقطوعات والأبيات، وذلك للارتجال وسرعة البديهة، وعدم التأنى فى العمل على توفير الأدوات الفنية، والصورة موجودة فى قصائده الطويلة، ولكنها ليست بالكثرة التى تلفت النظر، وتقوم جميعها على الإحساس المادى المستمدة عناصره من معالم البادية والصحراء، وقد التزم الشاعر فيها بما اتفق عليه الشعراء القدماء فى صورهم، فلم يجنح إلى الخيال ولم يغرب فى التصوير وطغى التشبيه على كل ألوان صوره، وبدت الاستعارة قليلة. وأما عن ألوان البديع فكان الطباق الحاد أزهى صوره، وقد اعتمد على التضاد بين اللفظين تضادًا مباشرًا حادًّا قويًّا: بين الظلام والنور وبين القيد والحرية، وطبيعة الموقف هى التى أملت على الشاعر أن يكثر من ذلك اللون الذى يطابق بين ما هو كائن وبين ما كان يمكن أن يكون عليه. وبطبيعة الحال فقد كان شعر هدبة فى حبسه شعرًا ذاتيًّا، بل كان حديث النفس واسترجاع الذكريات، وخلا من الأغراض التقليدية المعروفة فى شعر فى الحبس، ولم يكن الشاعر غيريًّا، فهو ليس من الشعراء المحترفين، وكان يعبر عن أزمته ولم يعبر عن أزمات الآخرين، لقد كان هدبة مشغولاً بنفسه انشغالاً عظيمًا، فبدا من شعره فى الحبس فنانًا أصيلاً يعد خير مثال للشاعر الذاتى الذى يسخر شعره فى التعبير عن عواطفه فى إحساس مرهف دقيق.

لقد أفاد الحبس شعر هدبة فى أن تصدر عنه كل هذه الأصوات لتعطى لحنًا واحدًا مميزًا يحمل بصمات الشاعر وطوابعه الخاصة، مما جعل الرواة والعلماء اللغويين يتهافتون على حفظ شعره،

حتى كان الزبير بن بكار يخص هدبة بكتاب يحمل أخبار هدبة كما ورد فى فهرست ابن النديم[1]، وكذلك فعل السكرى حين جمع شعر هدبة بن الخشرم العذرى. وكان الرواة ينشدون شعر هدبة نموذجًا للجزالة والغرابة فى بعض الأحيان، كما يروى عن أبى حيان التوحيدى حين سئل أن ينشد أبياتًا غريبة جزلة فأنشد لهدبة العذرى بعض أبياته[2]. وأسهم أصحاب معاجم البلدان فى ذيوع شعر هدبة فاستشهدوا به كثيرًا فى معجم ياقوت والبكرى وغيرهما، كما أمد شعر هدبة علماء النحو بمادة ثرية خصبة، فقد جاء ذكر شعر هدبة بصورة لافتة للنظر فى كتب النحو، ويستشهد به على صحة القاعدة وسلامة التركيب.

وقد أعطى شعر هدبة لعلماء النحو واللغة مادة طيعة استطاعوا على ضوئها أن يؤكدوا صحة النظرية.

إن شعر هدبة أشبه بروضة متعددة الأزهار تعطى لكل عاشق ما يألفه ويهواه، فقد أعطى شعر هدبة للقصاص مادة للحكاية، وأعطى للرواة ولعلماء اللغة والنحو الشاهد والدليل، وأعطى لأصحاب معاجم البلدان ما يحدد معالم المكان، وأعطى للشاعر القدوة والمثال، وللعاقل الحكمة والنصيحة، وللمأزوم الصبر والتحمل، وللناشئة النموذج فى الرجولة والجلد، وللمحب العاشق دروسًا فى الشوق والوفاء والإخلاص.

فجاء شعر هدبة فى الحبس معبرًا عن انطلاقة فى عالم فنى متسع غير محدود أو مقيد، يشع بحرية فى موجات متدفقة، تقوم على الجمال والصدق.

---

(١) الفهرست – دار المعرفة – بيروت ١٩٧٨ ص١١٧، ص١٦١.

(٢) التوحيدى – الإمتاع والمؤانسة – أحمد أمين وأحمد الزين – المكتبة العصرية بيروت – ١٩٧٣ جـ٣ ٣٠، ص٢٠٤.

الفهرس

القسم الثانى

دراسات مهداة إلى شوقى ضيف

* * *

رقم الإيداع	١٩٩٢ / ٤٤٥٣
الترقيم الدولى	ISBN 977 - 00 - 3377 - 4

١ / ٩١ / ١٥٦

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

تضافرت الجهود، وتعانقت الأقلام.. لنخبة من الأساتذة، جمعهم الوفاء والعرفان بالجميل، وضمّهم الحبّ لأستاذهم الجليل.. كلٌّ يدلى بدلوه للتعبير عن مكنون حبّه له، ويكشف عن خيط وثيق يربطه إليه، ويتتبع شعاعًا من العلم استهدى منه به.

فجاءت البحوث والمقالات منظومة بلا أشعار، ومفعمة بصور لعاطفة بلاقصد أونظم، ومستوحية روح العمل والدأب عليه بلا ملل.. كلها تنشد نشيدًا بصوت خفيض أقرب إلى السكون منه إلى الصوت، وما ذلك إلاّ بفضل تأثير خصال أستاذنا المفضال الدكتور شوقى ضيف.. فى محيط من النقد وتاريخ الأدب، وعلى محاور من التراث والتحقق وفنون لسان العرب.

ودار المعارف إذ تزفّ هذا الكتاب إلى عمود من أعمدتها الراسخة، الذى صار علمًا على أمّهات كتبها، تهنئ أيضًا الصفوة من مفكرى مصر والعالم العربى، بصدور هذا العمل المتكامل.. الذى إن دلّ على شىء.. فإنما يدل على خصوبة مصر بعقول أبنائها، وعلى أصالة مفكريها ووفائهم لكل من شارك بوضع لبنة تعلى صرح الثقافة العربية...

